Мир художника

Письма
Статьи
Критика
Воспоминания современников

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ГЕ

7 Мая 1871 года
С. Петербург

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ГЕ

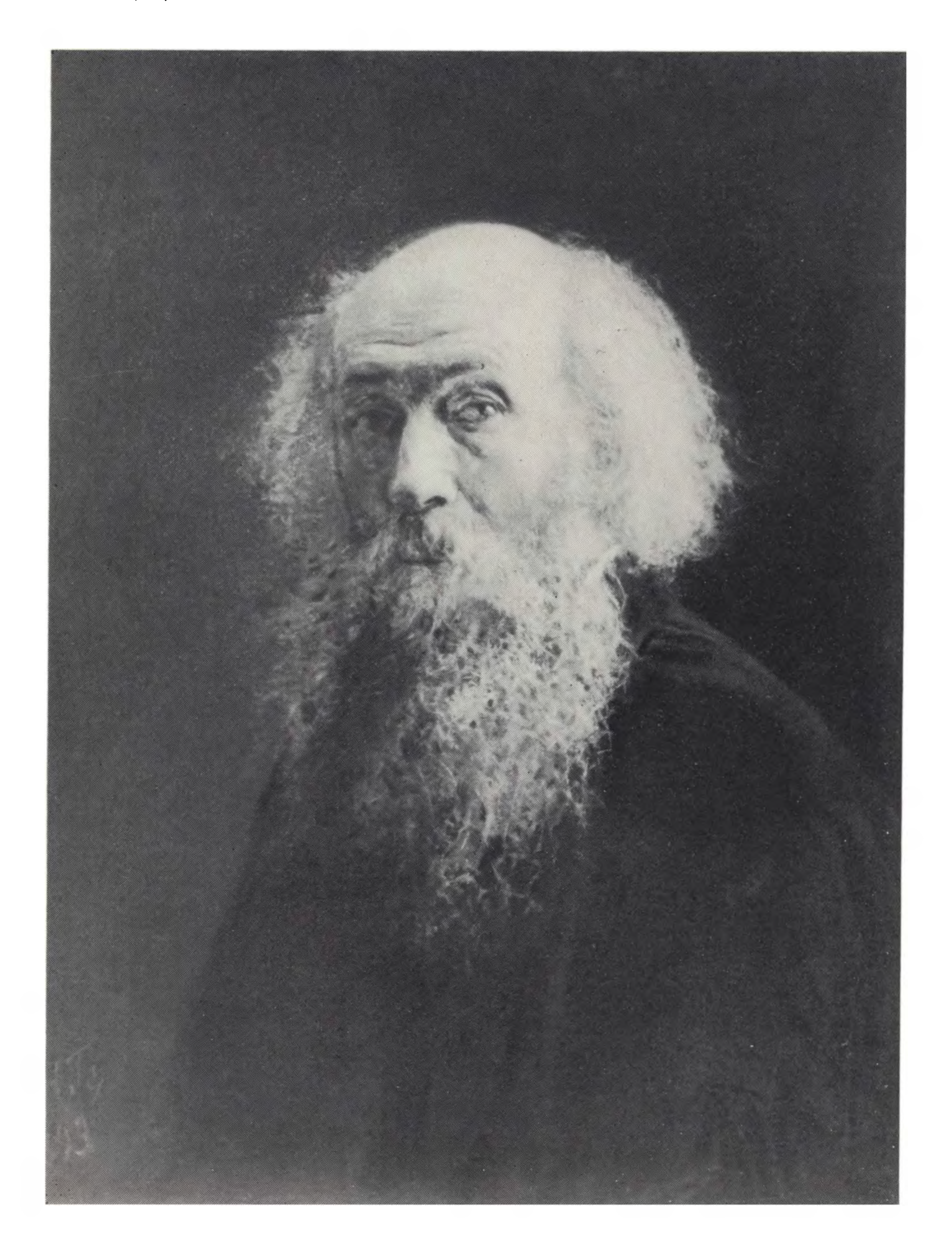
Мир художника



НИКОЛАЙ
НИКОЛАЕВИЧ
ГЕ



Автопортрет. 1892



Мир художника

Письма

Статьи

Критика

Воспоминания современников

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ГЕ

Москва
«Искусство»
1978

75C1
Г27



Вступительная статья,
составление и примечания
Н. Ю. ЗОГРАФ

Г27 **Николай Николаевич Ге.** Письма, статьи, критика, воспоминания современников. Вступит. статья, сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. М., «Искусство», 1978.

399 с.; 25 л. ил. (Мир художника).

Сборник посвящен жизни и творчеству одного из крупнейших русских реалистов эпохи расцвета идейно-демократического искусства. Н. Н. Ге был одним из учредителей Товарищества передвижных художественных выставок, членом которого оставался до конца дней. В книгу вошли статьи и письма художника, широко представлены отзывы современников о его центральных произведениях. Среди них письма и воспоминания виднейших деятелей русской культуры — И. Н. Крамского, И. Е. Репина, В. В. Стасова, И. А Гончарова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого.

75CI

Г $\frac{80102\text{-}143}{025(01)\text{-}78}$ 184-78

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая читателю книга представляет собой сборник материалов (многие из которых публикуются впервые), характеризующих жизнь, личность и творчество одного из крупнейших художников русской реалистической школы XIX века — Николая Николаевича Ге (1831—1894). Помещенные здесь письма и собственные высказывания художника, переписка и воспоминания о нем современников, критика произведений мастера в печати дают возможность показать место и значение его творчества в общей эволюции идейно-демократического реализма в русской живописи.

Н. Н. Ге — один из учредителей и деятельных членов Товарищества передвижных художественных выставок — до конца дней оставался верным лучшим традициям передвижничества, стремясь в своих полотнах ставить коренные общественные вопросы своего времени. Таким был Ге и в пору, непосредственно предшествовавшую организации Товарищества, таким оставался он и в трудные для этого объединения 90-е годы.

И вместе с тем творчество Ге — своеобразное явление в кругу демократического искусства второй половины XIX века. Ге не писал картин на сюжеты из современной жизни, как большинство из его собратьев-передвижников. Исторические композиции, над которыми он работал в 70-е годы, представляют существенный, но кратковременный эпизод в его творческой биографии. Главное место в ней наряду с портретом занимает евангельская тематика. Тем не менее Ге нельзя назвать религиозным живописцем. Христианская легенда имела для него, как и для некоторых других художников — Крамского, позднее Поленова,— отнюдь не религиозный смысл. Евангельские сюжеты в европейской живописи, начиная с Возрождения, давали художникам привычные и общепонятные мотивы, в которых разрабатывались вполне реальные для их времени проблемы. Достаточно вспомнить имена Леонардо, Микеланджело, которых Ге считал своими наставниками в искусстве, ища в их произведениях не только «уроков» большой, цельной формы, но, главное, умения воплощать в образах Евангелия актуальные общественные вопросы, глубокое жизненное содержание.

Изображая события широко известного в его время сказания, Ге вкладывал в них земное, человеческое, а в поздний период — и прямое социально-критическое содержание. И произведения и высказывания художника недвусмысленно свидетельствуют о том, что он решительно отрицал религиозную живопись. Он отвергал не только официальные церковные росписи мастеров академической школы, но вслед за Л. Н. Толстым, горячим сторонником которого он стал в поздние годы, и обновленную религиозную живопись В. Васнецова и М. Нестерова. Он видел в их искусстве потворство верованиям отсталого народа, проповедь укоренившихся предрассудков, усиливающих, но не рассеивающих «царящий мрак жизни».

В полотнах Ге из жизни Христа, начиная с его «первой — как он сам выражался — самостоятельной картины»—«Тайной вечери» (1863), вполне очевидна прямая связь с жизнью, с демократическими идеями эпохи. Так было и в дальнейшем. Вот почему Ге нельзя отрывать, а тем более противопоставлять всему реалистическому движению в искусстве пореформенной России.

Однако до недавнего времени, когда в советской искусствоведческой науке начался пересмотр устоявшихся взглядов на искусство Ге, чему в большой мере способствовала первая и единственная Всесоюзная выставка произведений художника в 1970—1971 годах, существовало подкрепленное авторитетом В. В. Стасова мнение, что Ге стоял в стороне от столбовой дороги современного ему передового искусства, что в кругу передвижников он оставался фигурой во многом обособленной. Мастер ценился лишь как портретист, как автор «Тайной вечери» за «жизненность» сцены, реалистическую достоверность формы и «Петра I и царевича Алексея», одного из центральных экспонатов Первой передвижной выставки. Такой взгляд был тесно связан с узким, односторонним пониманием смысла и исторического значения передвижничества в целом.

Неверно сводить искусство передвижников к бытовому жанру, наблюдению и воспроизведению окружающей современности и видеть в этом да еще в создании психологического портрета если не исключительную, то единственную их историческую заслугу.

Давно уже отказались от вульгарно-социологического взгляда на живопись Сурикова; широко и плодотворно раскрыто творчество Крамского и Репина. По-новому «прочтено» творчество молодого поколения художников-реалистов конца столетия. Но в отношении Ге старая оценка его живописи, идущая еще от XIX века и закрепленная вульгарной социологией, до конца не была преодолена.

Искусство Ге не объяснено, как сложное, пронизанное идейными и творческими противоречиями, отмеченное трудными исканиями, но большое и яркое художественное явление. В творчестве Ге с редкой интенсивностью раскрылись присущие всему искусству того времени устремления, сложный процесс развития реализма от эпохи Брюллова и А. Иванова до новых художественных тенденций, которыми отмечен рубеж двух столетий.

Картина на современную тему действительно сыграла в искусстве передвижников, особенно на первом этапе его развития, чрезвычайно большую, можно сказать, кардинальную роль. Но главное, что определило содержание и смысл деятельности передвижников,— понимание искусства как общественного служения, гуманистическое утверждение достоинства человека, нравственная требовательность. В борьбе за утверждение своих демократических идеалов передвижники — каждый в своем жанре и в меру своего таланта — стремились к раскрытию противоречивых сторон русской жизни, будили совесть, звали от мелочных забот повседневности к выполнению морального и общественного долга в борьбе против социального зла и насилия над личностью.

В этом объединились авторы картин на современную тему, и мастера психологического портрета, и художники, обращавшиеся к большим историческим и философским темам. Среди последних Ге занимает одно из центральных мест. Все созданное мастером пронизано единым нравственным пафосом мучительной тревоги «о не своем горе» (Г. Успенский).

Чуткий к общественным запросам, Ге отразил сложность идейных и художественных исканий своего мятежного времени. Стилистический «разбег» его искусства, в сравнении с искусством многих его сотоварищей, очень широк. Начав свой творческий путь в середине 1850-х годов, он закончил его на исходе столетия, в пору кризиса передвижничества. Именно эта широта диапазона творчества во многом и определила своеобразие места Ге в искусстве второй половины XIX столетия.

Будучи старше своих соратников-передвижников, Ге складывается и как личность и как художник в обстановке живого опыта идейной и художественной жизни 40-х годов. Он многое почерпнул в идеях Белинского и Герцена; с последним он лично встретился в 1860-е годы, работая над его портретом. К тому же свыше десяти лет он прожил в Италии в окружении людей, идейно

близких лондонской эмиграции. Его переписка с невестой — А. П. Забелло дает в известной мере почувствовать и понять, как формировалась личность молодого художника, ученика Академии, его нравственный облик, интересы и взгляды.

Ге начал работать в эпоху становления нового, демократического искусства. Надо иметь в виду, что это художественное движение опиралось не только на традиции реалистического жанра, но и осваивало романтическую программу, как она преломилась в творчестве крупнейших мастеров первой половины века — К. Брюллова и А. Иванова. Именно на них опирался в пору своего творческого становления Ге. Их опыт учил молодого живописца и преодолению ненавистных ему еще с академических лет мертвящих канонов выхолощенного классицизма и непосредственному восприятию жизни, воплощенному в формах высокого стиля. Творчество Брюллова воспринималось Ге, как противостоящее академической рутине; он видел в нем мастера, верного натуре, который, по его словам, «одинаково понимал и любил природу — всю, не деля ее на отделы» (см. с. 43 наст. изд.), который звал воплощать в искусстве собственные мысли и чувства, воспитывал самостоятельность творческого сознания. Под непосредственным влиянием искусства Брюллова в первые годы пенсионерства в Италии усвоил Ге романтические традиции, которые на всю жизнь оставались важнейшим элементом его творческого кредо.

Художественное самоопределение молодого мастера завершается к началу 1860-х годов, после его встречи в Риме с картиной Иванова «Явление Христа народу» и последовавшими за смертью этого художника статьями о нем Герцена и Огарева. Эти статьи, содержавшие не только оценку дела жизни Александра Иванова, но и намечавшие программу для нового искусства, помогли Ге осознать свое общественное и нравственное призвание художника.

Идя по стопам Иванова, Ге обращается к Евангелию и пишет картину «Тайная вечеря», которая во многом определила весь дальнейший путь художника. В евангельском сказании Ге увидел реальную человеческую драму. Крушение единства тесного кружка единомышленников, в котором появился отступник, готовый предать своего учителя, раскрылось как глубокий трагический конфликт, имеющий земное, жизненное содержание.

Такое понимание сюжета определило образный и живописный строй картины, в котором конкретность и достоверность изображения сочетается с напряженным высоким драматизмом. Событие при всей его жизненной убедительности — психологической содержательности образов участников, характерной простонародности типов апостолов (Ге писал их с итальянских евреев), естественности обстановки и освещения — не создавало впечатления обыденности. Значительность человеческих лиц, свободная эмоциональная живопись, контрастное освещение, которое объединяет всю палитру в едином золотистом тоне, насыщает форму тревожным движением, создает возвышенно поэтический образ. Все это заставило передовую русскую публику увидеть в картине Ге, выставленной им в стенах Академии художеств рядом с полотнами других

воспитанников Академии, образец подлинно высокого искусства, продолжающего лучшие традиции А. Иванова.

Передовая критика увидела в «Тайной вечере» образец нового реалистического направления в живописи, а в ее авторе — художника, способного не ограничиваться бытописанием, но ставящего крупные философски-нравственные вопросы, первого после Иванова создателя подлинно исторической картины.

«Тайная вечеря» создавалась в атмосфере напряженной идейной борьбы, сопровождавшей общественно-политическое движение 1850—1860-х годов. Трагедия разрыва кружка людей, недавно еще идейно близких, имела для Ге и многих его современников далеко не отвлеченно теоретический смысл. Достаточно вспомнить многочисленные драмы, разыгрывавшиеся в русском и западном освободительном движении тех лет. Измена Иуды предстала как прообраз отступничества, а образ Христа обрел отчетливо современное звучание.

Картина появилась в Петербурге в 1863 году, в пору начавшейся правительственной реакции. Крах революционной ситуации, а вслед за тем измена прежним идеалам и предательство ряда участников движения (только что был предан В. Костомаровым Чернышевский) — вот что явилось конкретным фоном, на котором воспринималась и оценивалась «Тайная вечеря».

Вначале даже официальные круги отнеслись к картине положительно. Она получила одобрение профессуры Академии художеств, увидевшей в «Тайной вечере» значительную работу, каких давно не представляли заграничные пенсионеры Академии. Ге в своих воспоминаниях «Жизнь художника шестидесятых годов» описывает ту растерянность, которую проявила Академия: художнику, минуя звание академика живописи, присвоили прямо звание профессора, приглашали участвовать в Совете и т. п.

В таком поведении академического руководства можно видеть один из признаков компромисса, которого в это время искала Академия под давлением общественного подъема, допустив жанровые сюжеты для соискания золотых медалей, посылая художников-жанристов за границу, и т. п. В этих условиях привлечь на свою сторону одного из талантливейших представителей молодого поколения — исторического живописца — было очень заманчиво.

Но такая тактика длилась недолго. Знаменитый «бунт 14-ти» 9 ноября 1863 года показал, что на «примирение» рассчитывать не приходится. Вслед за этим меняется отношение к Ге и его картине. Клерикальные круги решительно заявляют свое недовольство подобным изображением «таинства» и «Тайную вечерю» начинают осторожно именовать — «Отторжение Иуды». Долгое время не решается вопрос о приобретении картины царской фамилией для музея Академии художеств (см. письмо Н. Н. Ге А. П. Ге от 13 декабря 1863 г.; письма М. И. Бочарова К. Герцу и др. в наст. изд.).

Тем решительнее поддержала «Тайную вечерю» демократическая критика. При всем различии оттенков в понимании задач метода нового искусства, она приветствовала картину Ге как произведение резко противоположное

официальному академическому искусству и трактовкой сюжета и реалистической системой живописи.

Полемика, развернувшаяся вокруг полотна Ге, получила широкий резонанс, вызвав ожесточенные споры далеко за пределами художественной среды. Споры велись не только в печати, картину обсуждали в литературно-художественных кружках, среди молодежи, в кругах интеллигенции. Никогда до этого произведение живописи не становилось в России предметом такого широкого открыто *общественного* интереса.

Характерно, что самый глубокий отклик на «Тайную вечерю», принадлежащий М. Е. Салтыкову-Щедрину, является, в сущности, плодом размышлений писателя о судьбах страны, о русском обществе, о людях своего времени. Не случайно его статья появилась в «Современнике» в разделе «Наша общественная жизнь». К современности, к животрепещущим общественным вопросам обращаются и другие критики. В. Стасов, поддержав картину Ге как произведение новой реалистической школы, не принял образа Христа за его пассивность, желая видеть в нем героический образ активного борца за правду. Даже более умеренный критик А. Сомов приветствовал художника за то, что «он взглянул на задачу исторического живописца здравыми глазами и понял, что... живописец не должен быть простым иллюстратором исторического сказания, но обязан читать между его строк и передавать ... дух эпохи и ее общечеловеческое значение» (см. с. 56 наст. изд.).

Такое толкование «религиозной» картины не могло не вызвать отпора со стороны консервативной печати, вставшей на защиту «христианского» искусства и его хранительницы — Академии (М. П. Погодин, Н. П. Грот). При этом реакционную публицистику волнуют не просто богословско-эстетические проблемы. Она откровенно направлена против «нигилизма», против «грубого материализма, который хочет завладеть искусством так же, как нравственным порядком вещей» (А. В. Никитенко, см. с. 51 наст. изд.).

Следующий этап жизни мастера, его последнее пребывание в Италии, с 1864 по 1870 год, прослеживается отчасти по немногочисленным письмам самого художника, его жены и некоторых людей из его окружения. Но они лишь в общих чертах освещают творческую деятельность Ге, личные его связи, поездки на выставки в Париж и Мюнхен, знакомство с западноевропейским искусством и т. д. Интересны письма Ге к вице-президенту Академии художеств Г. Г. Гагарину и М. П. Сырейщикову, посвященные картине «Вестники воскресения» (1866—1867), в которых раскрывается творческий замысел этой работы и излагаются причины запрещения выставлять ее в Академии. Существенное дополнение к характеристике Ге этого времени можно почерпнуть в воспоминаниях Г. Г. Мясоедова о Ге. Но наиболее интересна и значительна статья самого художника «Встречи», написанная им в конце жизни, рассказывающая об его окружении в Италии, о работе над портретом А. И. Герцена, а также письма последнего, содержащие лаконичную, но яркую характеристику Ге-портретиста.

Портрет — наиболее плодотворная часть творческой работы Ге в 60-е годы. Именно в это время, развивая традиции поздних камерных портретов К. Брюллова, художник предстает как вполне самостоятельный мастер психологического портрета, предвосхищая последующее развитие этого жанра в искусстве передвижников 70-х годов.

Менее значительны большие композиции, вновь посвященные евангельским сюжетам *. Картина «Вестники воскресения»— скорее, большой «эскиз» аллегорического содержания, лишенный к тому же стилистической и живописной цельности. Лучшее в ней — исполненный лирики пейзаж, озаренный отсветами лучей еще не поднявшегося над горизонтом солнца и погруженная в холодные ночные тени широкая долина. (Этому произведению посвящена статья А. Веселовского, см. с. 76—78 наст. изд.)

Романтические живописные традиции, которые лежат в основе всех работ Ге 60-х годов, в том числе и «Тайной вечери», в конце десятилетия начинают уступать трезвому, аналитическому подходу к трактовке художественного образа. Это отчетливо наметилось в картине «Христос в Гефсиманском саду» (1868—1869) **. В образе Христа уже не было прежнего возвышенного лиризма. Художник сознательно искал в нем черт, сближающих его с современностью, придав ему сурово-аскетический облик борца за правду. Характерно, что один из этюдов для него был написан с художника-гарибальдийца Сани. Не случайно критика увидела в Христе черты «демагога»-шестидесятника.

Конец 60-х годов — время в творчестве Ге переходное. Исподволь происходит тот перелом в умонастроении мастера, который приведет к переезду в Россию, активному участию в организации Товарищества передвижных художественных выставок, к отказу до поры до времени от евангельской тематики и обращению к событиям отечественной истории. Критика, появившаяся в русской печати на две его последние картины (статьи «Международная художественная выставка в Мюнхене» (корреспонденция «Голоса»), С. «Христос в Гефсиманском саду»), укрепила художника в его намерении.

То, что Ге стал одним из основателей Товарищества, было закономерным завершением его жизненных и художественных исканий предыдущего десятилетия, стремления обрести творческую и материальную свободу, встать в положение, независимое от Академии художеств (см.: Ге Н. Жизнь художника шестидесятых годов; письма художника 1867 г. к М. П. Сырейщикову из Италии и др.). Приехав на время в Россию в 1869 году, Ге совместно с Мясоедовым сплачивает группу будущих членов Товарищества, подписывает датированное

* Удались художнику лишь отдельные замыслы, оставшиеся в эскизах: «Мария, сестра Лазаря, встречающая Иисуса, идущего к ним в дом» (1864), «Христос перед Анной» (1868) и др.

** Картина «Христос в Гефсиманском саду» (ГТГ) была переписана Ге в 1873 г. и, возможно, еще раз в 1880-х гг. О картине в ее первоначальном виде можно судить сейчас по авторскому повторению, исполненному в 1869 г. по заказу К. Т. Солдатенкова (ныне — в Ивановском обл. художественном музее).

23 ноября 1869 года письмо группы московских художников в С.-Петербургскую Артель, к которому был приложен проект организации передвижной выставки.

Первые годы жизни в России после окончательного переезда из Италии — время активной общественной деятельности художника прежде всего в руководстве Товариществом передвижников (на ролях члена Правления и кассира), а также в Академии художеств в качестве сверхштатного члена Совета. Эта деятельность, направленная к утверждению принципов нового реалистического искусства, отражена во многих материалах сборника (см. раздел IV, а также статью Ге «Жизнь художника шестидесятых годов» и воспоминания о нем Г. Г. Мясоедова и И. Е. Репина). Общественный темперамент художника проявляется последовательно и целеустремленно. Он завязывает тесные отношения с кругом передовой интеллигенции, писателями, учеными, молодежью — учащимися Академии художеств; пишет портреты, призванные запечатлеть облик людей, олицетворяющих собой передовое русское общество: И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова, Н. А. Некрасова, Н. И. Костомарова, продолжая тем самым начатую в 60-е годы портретную галерею. «Я думал и думаю, что художник обязан передать образ дорогих людей соотечественников, с этой целью я начал писать, и, разумеется, не для себя, а для общества»,— писал Ге Третьякову в середине 70-х годов (см. с. 90 наст. изд.).

Желая непосредственно войти в круг вопросов, волнующих передовую общественную мысль, Ге, как мы уже отмечали, оставляет евангельские темы и обращается к прошлому России. Замысел нового произведения — картина «Петр I и царевич Алексей» (1870—1871) — зародился у художника в обстановке горячих споров о судьбах России, о смысле петровских реформ, круто повернувших ход развития страны, что у людей той эпохи ассоциировалось с их собственным временем, когда в результате реформ тоже «все... перевернулось и только укладывается».

«Петр I и царевич Алексей»— одно из центральных полотен 1-й Передвижной выставки, первая историческая картина, обозначающая собой новый этап не только в развитии этого жанра, но и в развитии русского реалистического искусства. Это поняли не только сподвижники Ге по Товариществу — Крамской, Перов и другие, но и П. М. Третьяков, приобретший картину еще в мастерской художника, поняла и передовая русская критика.

Многое роднит картину с произведениями новой школы. В ней нет романтической взволнованности прошлых полотен Ге. Все подчинено строгой исторической достоверности: выбранная ситуация, обстановка. Событие изображено на основе обращения к историческим источникам; лица воссозданы в соответствии с документальными их портретами. Рассеянный свет, сдержанный колорит придают картине реальную интонацию. Внимание сосредоточено на психологическом состоянии действующих лиц. Историческое событие трактовано как реальный, жизненный конфликт, как столкновение человеческих характеров.

В воцарившемся молчании, которому — можно предположить — предшествовало бурное объяснение, ощущается неразрешимость конфликта. У каждого из действующих лиц картины — «своя правда»; художник не становится на сторону кого-либо из них. Лишь будущему дано дать ответ о том, как разрешить историческое противоречие. Ге как бы ставит исторических деятелей на суд человеческой совести, требуя от зрителя решать, кто прав, а кто виноват перед лицом высшей справедливости.

Так, и в своей исторической картине Ге остается верен потребности нравственно оценивать людей и события.

В этом Ге — плоть от плоти передовой русской культуры второй половины XIX века и, в частности, передвижничества.

Передвижникам свойственно не только пристальное «исследование» окружающей повседневности и ее критическая оценка. Самое обличение имеет у них своей основой нравственную требовательность. «Приговор» явлениям жизни осознавался как веление общественного долга. Но служение обществу требовало не только «расчистки» отрицательных сторон действительности, но и прямого утверждения идеалов добра и справедливости. Эта линия, восходящая к А. Иванову, была продолжена и развита раньше всех Ге и затем Крамским в его картинах, посвященных образу Христа, и в лучших его портретах. В «драме жизни», в «драме души» должен был быть выстрадан тот нравственный идеал, который неотступно стоял перед взором Ге — художника-мыслителя, ищущего ответа на сложные вопросы современной действительности. И в этом смысле уже «Тайная вечеря» предвосхищала проблематику искусства передвижников.

Не случайно и «Петр и Алексей» и «Тайная вечеря» пользовались неизменным признанием у современников — П. М. Третьякова, художников-передвижников (Крамского, Репина и других), писателей (Салтыкова-Щедрина, Гончарова). В этих произведениях и тогда и в дальнейшем справедливо видели вехи в развитии реалистического искусства XIX столетия.

Это поняла общественность уже во время Первой передвижной выставки. Обширная полемика, развернувшаяся в печати в связи с ней, на добрую долю посвящена картине Ге. Как и в случае с «Тайной вечерей», новое полотно художника дало повод и для обсуждения серьезных общественных вопросов и для широкой дискуссии о путях и принципах реалистической живописи. Рецензии на картину «Петр I и царевич Алексей», приведенные в сборнике, дают возможность ощутить, какой большой круг волнующих русское общество вопросов поднимало это произведение.

Здесь нет нужды заново излагать содержание этих статей. Итоги дискуссии подвел Салтыков-Щедрин. В скрытой полемике со Стасовым и другими авторами он не только показал глубокий исторический смысл петровских реформ и «красоту» и величие внутреннего облика царя-реформатора, но, главное, сформулировал требования, предъявляемые к реалистическому искусству. «Тайна искусства», по словам Салтыкова, состоит в том, «чтобы драма была

ясна сама по себе, чтобы она в самой себе находила достаточное содержание, независимо от внешних ухищрений художника» (см. с. 96 наст. изд.).

Последующие картины — «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» и жанровая композиция «А. С. Пушкин в селе Михайловском», которыми Ге участвовал на передвижных выставках 1874 и 1875 годов, не принесли их автору удачи. Обе они писались к «случаю»: одна — к 75-летию со дня рождения Пушкина, другая — в полемике с развернувшимся в начале 70-х годов славословием консервативных историков (М. П. Погодин) в адрес «великой Екатерины», завершившимся памятником Микешина в Петербурге, начатым в 1873 году, то есть как раз тогда, когда Ге начал работать над своим произведением. В картине показана холодная и властная супруга ничтожного Петра III в ситуации дворцовой интриги.

Обе картины глубоко неорганичны творческому складу Ге. Видимо, ища более прямых контактов с общественной жизнью, художник и обратился к несвойственным его дарованию темам.

В портретах первой половины 70-х годов Ге также все более прямо выявляет в образе человека его общественное лицо.

В портретном жанре Ге можно проследить ту же эволюцию, что и в его больших композициях. Портретное искусство мастера нельзя рассматривать обособленно от других жанров, в которых он работал. Так, масштабность и содержательность восприятия личности в портретах 60-х годов созвучны образному строю «Тайной вечери». Портреты тех лет отличаются значительностью содержания, глубиной духовной жизни и вместе с тем в них нет той трезвой аналитичности, которую мы так часто можем встретить в русском портрете 70-х годов. Как и в больших полотнах на евангельские темы, в них преобладает поэтическое восприятие личности, натура человека выявляется цельно, образный строй их эмоционален, как эмоциональна и сама живопись. Нить, связывающая Ге с поздним Брюлловым, не прерывается, о чем свидетельствуют портреты Герцена, Доманже, Шиффа и других.

Теперь, в новом десятилетии, эта романтическая традиция замирает. Порой в портретах Ге ощущается не свойственная ему трезвость подхода к человеку (портреты М. Х. Рейтерна, А. А. Потехина, В. А. Кочубей). Нередко появляется вялость решений, приглушенность колорита (портреты П. А. Кочубея, В. П. Гаевского).

Стремление идти в русле художественных идей 70-х годов вступает в противоречие с традициями, на которых выросло искусство Ге. Мастер не смог органически усвоить конкретно-аналитический подход к действительности, который преобладал у его товарищей-передвижников тех лет. Это серьезно сказалось на творческом уровне художника, рождало недоверие к его возможностям, что и заставило Крамского, со свойственной ему прямотой, заявить в письме к Репину по поводу 3-й Передвижной выставки: «Ге — погиб» (см. с. 89 наст. изд.).

И действительно, художник оказался на грани творческого кризиса, заставившего его круто переменить свой жизненный путь. Он покидает Петербург и в 1876 году переселяется на хутор, незадолго до того приобретенный им на Черниговщине. Ге бросает писать картины, ограничиваясь портретами, почти исключительно заказными, которые пишет для заработка. Его живой общественный темперамент находит в ту пору известный выход лишь в участии в деятельности черниговского земства (см. письма Н. Н. Ге к жене 1878 г. в наст. изд.).

В самом поступке художника, «бежавшего» в глухую провинцию, мы опять узнаем его бескомпромиссную нравственную требовательность, заставившую его прекратить работу, не освещаемую высокими целями.

Лишь на исходе 80-х годов начинается возрождение Ге как художника, в трудных размышлениях вновь обретшего творческий идеал.

В это время в живописи передвижников совершаются важные перемены. В идейной и стилистической эволюции русского искусства этот период можно рассматривать в известном смысле как поворотный, подводящий итоги достигнутому, открывающий путь в будущее, поставивший ряд новых и сложных творческих проблем. В эти годы включается в художественную жизнь молодое пополнение передвижников (И. Левитан, М. Нестеров, С. Иванов и другие).

С особой отчетливостью новые тенденции наблюдаются, естественно, у наиболее крупных мастеров — таких, как Репин, Суриков, В. Васнецов, Поленов, Ге. Именно эти ведущие живописцы определили совершающиеся в русском искусстве сдвиги, в то время как художники-передвижники меньшего масштаба не только остались на уровне творческой проблематики 70-х годов, но в их произведениях все чаще проглядывают черты рутины, эпигонства, что и привело их к резкой оппозиции к искусству молодых живописцев, шедших им на смену.

Формирование новых художественных идей шло следом за кризисом народнической идеологии и попытками наново осмыслить трудный исторический путь России. В этих условиях формировалось и позднее творчество Ге.

Передвижничество сложилось на гребне освободительного движения 70-х годов. Конечно, было бы неверно отождествлять его идейно-художественное содержание с политической программой революционного народничества. Но, бесспорно, передвижники и их искусство — порождение той же эпохи, того же движения, что и народники-семидесятники, с их верой в идеалы 60-х годов, в возможность крестьянской революции, с их неутомимыми поисками связи с народом. Не случайно характерной особенностью этого этапа в живописи являются большие народные эпопеи, «хоровые картины», высшие достижения которых — «Утро стрелецкой казни» Сурикова и «Крестный ход» Репина, начатые еще в конце 70-х годов.

Вслед за революционной ситуацией 1879 года и выстрелом первомартовцев начинается жестокая реакция и разгром движения радикальной интеллигенции. Но самое главное заключается в том, что глубокий внутренний кризис

переживает само народничество. Надежды на крестьянскую революцию не оправдались, проникновение капиталистических отношений в деревню развеяло иллюзии «мужицкого социализма». Мужик в революцию не пошел. В этих условиях родилось народовольчество, с его бесплодным упованием на жертвенный героизм интеллигенции и ставкой на индивидуальный террор, единственным плодом которого оказались жестокие правительственные репрессии — казни, каторга, ссылки и т. д.

Передвижничество отозвалось на этот поворот, происшедший в общественной атмосфере. Репин острым чутьем художника уловил назревавший трагический разлад интеллигенции и народа, переработав свой «Арест пропагандиста» и еще ранее, в конце 80-х годов, «Не ждали», в которых теперь оказалось акцентированным трагическое начало. Трагическое одиночество героя получило особенно заостренное выражение в поздних полотнах Ге — «Что есть истина?», «Суд Синедриона», «Распятие».

Революционная энергия передовых людей иссякла не только вследствие правительственного террора, она иссякла главным образом потому, что были утеряны перспектива и цель общественной борьбы. «Оборвалась руководящая нить жизни», как выразился Н. Михайловский. В статье, посвященной выставке 1890 года, он отметил в картинах передвижников свидетельство оскудения общественной жизни, а в полотне Ге «Что есть истина?» не принял пассивно-трагического одиночества героя, вызвавшего у критика горестное недоумение.

Здесь нет возможности характеризовать всю сложную и противоречивую картину духовной жизни 80—90-х годов, но нужно сказать, что все направления, все оттенки тогдашней философской, общественной и эстетической мысли проникнуты общим стремлением понять происходящее — куда движется русское общество и что в новых условиях следует делать? Над этим вопросом бьется народничество, на него свои ответы дают Толстой и Достоевский, а с фланга реакции о том же размышляют Вл. Соловьев и К. Леонтьев.

Духовная ситуация 80—90-х годов отнюдь не сводится к либеральному перерождению народничества или шире — к наступлению некоего «безвременья». Шел интенсивный процесс поисков путей и смысла жизни. Пора «дела» уступила место «эпохе мысли». В этой напряженной работе огромную роль играли литература и искусство, взявшие на себя задачу осмыслить предназначение человека в событиях современности и саму эту современность. Русская живопись также участвовала в этих поисках.

Если в жизни реальная борьба с самодержавием на время пошла на спад, в области духовной культуры, в литературе и искусстве она продолжалась в утверждении гуманистических принципов, достоинства человеческой личности, независимости мысли. А скорбь за человечество, чувство трагической безысходности существования питало эмоциональный протест, тревожные угрызения совести. Не это ли чувство ужаса и протеста руководило Репиным, когда он писал своего «Ивана Грозного»?

Эти настроения делают понятным обращение ряда художественных деятелей к Толстому и толстовству, столь заметное в искусстве 80-х годов.

Огромную роль в обращении к Толстому играло, разумеется, обаяние самой личности великого художника и его искусства. Но несомненно, что в условиях идейной растерянности современников влекло к писателю какими-то своими сторонами и само толстовство. Нравственная утопия учения Толстого манила тем, что давала видимость ответов на самые трудные вопросы жизни.

Характерно, что в 80-е годы с толстовством так или иначе, как правило, лишь на краткое время соприкасаются многие крупные художники, в частности Репин, Ярошенко, Гаршин и Лесков, причем последний, как и Ге, становится последователем толстовского учения. В пору крушения старых программ в толстовстве виделась возможность обрести какой-то позитивный идеал *. При этом нельзя забывать, что Толстой всем своим существом художника и мыслителя, проповедника был связан с народом, с крестьянством, то есть с той же социальной почвой, на которой выросла вся русская демократическая культура. Эта крестьянская почва питала не только реакционное непротивленчество писателя, но и его ненависть к господствующему строю, церкви, государству.

Размышления о смысле жизни в поисках выхода из творческого тупика приводят Ге к Толстому уже в 1882 году, а двумя годами позже он становится неуклонным последователем учения писателя. Художнику оказалась близка критика Толстым современной цивилизации, его непримиримость ко всем формам насилия над личностью. И хотя Ге разделял утопическую веру писателя в силу самоотречения и любви и даже его религиозное учение, главным в его толстовстве оказался страстный протест против общественной несправедливости и жестокого угнетения человека.

Следуя на сей раз Толстому, художник вновь обращается к темам Евангелия, которое он теперь прочитывает, подобно своему учителю, как книгу протеста неимущих и угнетенных против богатства и деспотической власти.

Начав свою новую деятельность серией иллюстраций к рассказу Толстого «Чем люди живы» (1886), Ге приступает к созданию графических эски-

* Внешним свидетельством тяготения к толстовству явилось участие в издательстве «Посредник» не только писателей (Гаршина, Лескова и других), но и ряда художников в иллюстрировании рассказов для народа, выпускаемых этим издательством, — Репина, Ярошенко, Савицкого, Ге и других. Но толстовство отразилось и в отдельных самостоятельных творческих работах ряда мастеров в эти годы: «Всюду жизнь» (1888) Ярошенко, «Сеятель» (1888) Мясоедова, «Николай Мирликийский приостанавливает казнь невинно осужденных» (1886—1888) Репина, для которого характерно в эту пору обращение к евангельским темам («Явление Христа после Воскресения», «Христос и Никодим»— рисунки 1886—1888 гг.; «Взятие Христа стражею»— эскиз 1886 г. и др.), хотя Репин никогда не принимал толстовского «непротивления злу», к которому он чувствовал отвращение. Он видел в Толстом неспособную покоряться нравственную силу, протестующую, будящую совесть.

зов (1886—1887) на темы толстовского переложения Евангелия. Он намеренно отказывается от живописи и, как покорный ученик, пользуясь скупыми средствами графической техники, старается переложить на язык графики смысл доктрины своего учителя, видя в этом главную и единственную цель своей работы художника. Такой подход к сочинению задуманных композиций, сковывающий живое воображение мастера, превращающий его в простого комментатора отвлеченных идей, в итоге приводит Ге к творческой неудаче: большинство эскизов задуманного цикла осталось в стадии первоначальных набросков.

Рабская покорность художника толстовской программе длится, правда, недолго. Вскоре неодолимая потребность в настоящем творчестве заставит Ге вновь отдаться живописи. В конце 80-х годов он начинает последний цикл евангельских полотен. Но даже и тогда толстовская утопия нравственной проповеди любви и непротивления продолжает довлеть над художником, сковывая свободное движение его творческой мысли, мешая ему найти полноценное художественное решение. Долгие поиски, бесконечное чередование все новых и новых вариантов его «Распятия», которому Ге отдал целое десятилетие своей жизни, во многом находят объяснение в стремлении мастера примирить свой замысел, художественно-образное решение с толстовским религиозно-нравственным учением.

Последний этап в творчестве Ге начинается с оживления его давних романтических пристрастий. Примкнув к традиции своих евангельских полотен 60-х годов (рисунок «Последняя беседа Христа с учениками», работа в 1887 году над темой «Христос в Гефсиманском саду») с их противопоставлением возвышенных поэтических образов прозе жизни, он вновь обретает утраченный было творческий импульс. Таковы первые два эскиза нового евангельского цикла — «Христос и Никодим» и «Выход Христа с Тайной вечери в Гефсиманский сад». В 1890 году Ге заканчивает одно из своих центральных полотен — «Что есть истина?» Христос и Пилат».

Прозвучавшая в полную силу уже в этом произведении, трагическая тема отныне от картины к картине приобретает все более страстное и предельно заостренное выражение. Крайний эмоциональный накал образного содержания необходимо влечет за собой не имеющую себе аналогий в русском искусстве тех лет экспрессию формального строя. Эта новая манера, проявившаяся уже в свободной «эскизности» «Суда синедриона», нашла свое полное выражение в серии «Распятий», завершивших творческий путь художника. Здесь с решительной последовательностью выявилась его высшая цель — самой беспощадностью изображенного зрелища пробудить у человека совесть, потрясти его нравственное чувство.

За время работы над «Распятием» Ге на протяжении десяти лет создал множество вариантов, и чем дальше шла работа, тем все неумолимее рушилось предвзятое, продиктованное толстовскими взглядами морализирующее истолкование сюжета, зафиксированное и в эскизах, и в приведенной в сборнике

переписке художника, и воспоминаниях очевидцев. Трагическая непоправимость происходящего, чудовищная реальность казни, как самого страшного преступления против человечности,— таков оказался смысл последнего варианта «Распятия»; так и понял содержание картины гениальный художник Л. Толстой.

Евангельские полотна Ге 90-х годов не только враждебны официальному церковному христианству, что и заставляло его так резко отзываться о религиозной живописи В. Васнецова. По своему духу они вообще антиклерикальны, чужды религиозности. К Ге вполне применимы слова В. Г. Короленко, сказанные им по адресу Толстого: «Он ... скрывает атеистические мысли в религиозной овечьей шкуре» *. Отлично видели реальный смысл евангельских картин Ге и консервативная печать, ополчившаяся на «Что есть истина?» (А. С. Суворин), и правительство в лице и самого Александра III и ближайшего его советника — прокурора синода К. П. Победоносцева, и руководство Академии художеств, преследовавшие запрещениями одну за другой все поздние композиции мастера. Реакция хорошо почувствовала не только их несоответствие ортодоксальной религии, но заложенный в них глубоко современный социальный смысл.

Евангельская тема у Ге — своего рода иносказание, дающее возможность, оперируя образами широко известной легенды, говорить о жестокости и несправедливости не отдаленного времени, но о том, что свершается и сегодня. «Общечеловеческий» характер сюжета позволял распространить заложенный в произведение смысл на самую современность. В этом сила того гуманистического пафоса, который, как и у Толстого, несмотря на его религиозно-утопическую форму, составлял живое начало в искусстве Ге.

В той своеобразной «гуманистической оппозиции» по отношению к общественно-политическому строю России, которой отмечено искусство Ге 80-х, а затем и 90-х годов, существенное место занимает портрет.

С начала нового десятилетия открыто социальная интонация, присущая портретам 70-х годов таких мастеров, как Перов, Крамской, Ге, молодой Репин, сменяется теперь преобладающим интересом к полноте и яркости неповторимо индивидуального и одновременно значительного, крупного характера. Такова портретная галерея Репина 80-х годов. Это по-прежнему «люди, идущие против течения»— Мусоргский, Пирогов, Стрепетова, Стасов, Толстой. Но в этих портретах главное — личность; каждый из них — повесть о силе ума, таланта, яркости и сложности натуры.

Именно в портрете «нравственная» оценка личности находит наиболее непредвзятое художественное выражение, определив во многом, а может быть, и в самом главном, последующее развитие русского реализма. В первую очередь в творчестве его лидера, ученика Репина — В. А. Серова. Лиризм, поэзия,

* Письмо В. Г. Короленко С. А. и А. С. Малышевым (1887 г.?). Опубл.: Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1956, с. 77.

увлеченность пленяющим своеобразием натуры, присущие портретным образам раннего Серова,— все это развитие того «общечеловеческого», того гуманизма, который составлял содержание лучших работ Репина 1880-х годов. Это подтверждается и тем, что сам Репин в свою очередь смог войти в круг живописных проблем художников следующего поколения, о чем свидетельствуют: «Осенний букет» (1892), «Белорус» (1892), «На солнце» (1900) и др., в которых чувствуется «серовское начало».

Особенности репинских портретов обусловлены не специфическими свойствами его таланта, но общим характером эволюции живописи в 80-х — начале 90-х годов. Тогда и старейший художник-передвижник Ге не оказался чужд новым творческим идеям. Достаточно вспомнить лучшие портреты мастера этого времени: Л. Н. Толстого (1884), М. П. Габаевой (1886), девочки О. Костычевой (1891), М. Л. Толстой (1891), П. А. Костычева (1892), Н. И. Петрункевич (1892—1893), «Автопортрет» (1892).

Следует особо подчеркнуть художественную значительность поздних работ Ге. В искусствоведении укоренилась их недооценка. Между тем и композиции мастера и его портреты свидетельствуют о том, как органично входил стареющий художник в круг новых художественных проблем конца века, не повторяя себя, но неутомимо добиваясь новых идейно-образных и формальных решений.

Гуманизм художника раскрылся в портрете иначе, чем в больших полотнах тех лет. В них воплотилась его вера в человека, в добро; любовь к людям, восхищение их душевной красотой — то, что и питало трагическое мировосприятие мастера.

Меняется круг портретируемых. Теперь это исключительно близкие художнику люди: личные друзья, непосредственное его окружение на хуторе. Портреты этих лет отличает многообразие решений, каждое из которых подсказано художнику индивидуальным своеобразием натуры человека, его внутренним миром; они исполнены лиризма, особого, порой затаенного драматизма, отмечены эмоциональностью пластического строя. Как и прежде, Ге ищет в человеке лучшие стороны его натуры. Но теперь его особенно привлекают душевная грация, умственная и эмоциональная содержательность личности. Художник любуется своими моделями.

С удивительной цельностью передана атмосфера творчества в портрете Толстого — полная отрешенность человека, погруженного в работу. Толстой здесь не столько «учитель жизни», хотя Ге изобразил его за рукописью книги «В чем моя вера», сколько человек необыкновенной душевной силы и творческой сосредоточенности. Обстановка кабинета — стол с лежащими на нем листами рукописи, над которой склонился писатель,— не простые приметы профессии литератора, а живая среда, одухотворенная личностью живущего в ней человека.

Часто в портретах этих лет сквозит какая-то «домашняя» интонация, благодаря чему возникает ощущение особой интимной близости художника к своей

модели. Мастер изображает человека в живом душевном движении, порою улавливает мимолетную смену настроений, как, например, в портрете М. Габаевой. Серьезность, душевное изящество, чистота и скромность придают внешне некрасивому облику М. Л. Толстой большую привлекательность.

Сложная душевная жизнь людей его среды неотделима для Ге от чувства беспокойства, даже тревоги. Налет печали сквозит в кротком взоре старого ученого П. А. Костычева; взволнованно-настороженны лица крестьян в портретных этюдах, которые художник писал на хуторе. «Старик-крестьянин» (1880-е гг.) — образ эмоционально сложный. В нем есть и тревога, и скорбь, и одновременно то ли жалоба, то ли протест. Достигается это впечатление не только жестом рук, охвативших посох, растерянным взглядом, в котором читаются и боль, и испуг, и затаенная неприязнь, но и самой взволнованностью исполнения — трепетностью фактуры, скользящими прозрачными тенями, контрастом холодных синевато-серых и горячих коричневатых тонов. В характере пластического строя этого портрета есть что-то внутренне созвучное экспрессивности живописной формы последних евангельских картин мастера. Еще более ощутима эта связь в «Автопортрете». Страстная напряженность образа этого мыслителя и проповедника с внешностью библейского пророка раскрыта столь же пластическими, сколь и психологическими средствами.

В других портретах Ге ищет пленэрных решений, как, например, в портрете Н. И. Петрункевич, изображенной у раскрытого окна на фоне освещенного заходящим солнцем сада — мотив, близкий ранним портретам-картинам Серова. И это не случайно. Не только интерес к пленэру, но и внимание к экспрессивной выразительности формы, вообще к свободе приема делают искусство позднего Ге созвучным творческим устремлениям молодых живописцев рубежа столетий.

Еще более открыто это проявилось в последних композициях Ге 90-х годов — «Распятии», «Голгофе».

Ограниченные рамками статьи, мы не можем сколько-нибудь подробно остановиться на характеристике формального строя всех картин Ге 90-х годов. О «Распятии», в котором наиболее последовательно воплотилась новая манера художника, мы можем сейчас судить лишь по фотографии да отчасти по воспоминаниям современников, приведенным в сборнике. Тем не менее некоторые общие соображения все же возможно высказать.

«Распятие» отличает особый лаконизм и динамичность формы. Сильно вылепленные фигуры рисуются выразительными контурами на замыкающем пространство фоне поднятого вихрем песка. Композиция развивается по диагонали из глубины. Фигуры распятых придвинуты к переднему плану и как бы выталкиваются на зрителя, что заставляет его ощутить себя включенным в пространство картины и тем самым стать «очевидцем» совершающейся казни. С беспощадным правдоподобием изображает Ге отталкивающее уродство умирающей плоти; страшны истерзанные от перенесенных мук тела Христа и разбойника. Так, самой экспрессией формального приема стремится

мастер «заразить» зрителя чувством ужаса и негодования, пробудить его совесть. Этого сознательно добивался сам Ге, так воспринял картину зритель, так оценил ее значение Толстой. Об этом говорят многие материалы, приводимые в сборнике.

У нас нет данных, чтобы судить о живописной манере «Распятия». В дошедших до нас описаниях картины об этом почти не говорится. Однако о многом позволяют судить сохранившиеся эскизы «Христос и разбойник» и полуфигура распятого Христа (оба 1893 г.). Их отличает пренебрежение оптической достоверностью воспроизведения натуры: цвет и освещение тракуются вполне произвольно. В первом из них синие, свинцово-фиолетовые тени подчеркивают звучность горячих коричневатых тонов, вспышки белильных бликов по контурам лиц, фигур. Еще более условны колорит и освещение в эскизе распятого Христа. Художник пишет тело в холодных голубовато-серых тонах, нанося поверх мазки чистой киновари, крона, ультрамарина, применяя в тенях жженую кость.

Такая свобода живописного приема отличает и неоконченную картину «Голгофа». Цвет, освещение, пространство намечены в ней условно. Лихорадочными ударами кисти набрасывает Ге на холст подвижные мазки чистого цвета, усиливая его звучность контрастами дополнительных тонов, прокладывая густые синие тени на резко высветленной белой почве. Цвет «развеществляется»: он не связан с предметом, с его «естественной» окрашенностью. Даже в наиболее оконченных частях картины форма предметно не разработана. Обобщенной, сильно моделированной фигуре Христа противостоит отвлеченная динамика пятен цвета в фоне.

Напряженный ритм торопливых ударов кисти, то резкие, то мерцающие контрасты света и тени, динамическая фактура, подчеркнутая выразительность выступающего под живописью рисунка — все создает образ одновременно зрительно цельный и эмоциональный. Эскизная живопись как бы закрепляет на холсте импульсивную непосредственность творческого акта художника.

Свобода живописного приема в поздних композициях Ге имеет принципиальное художественно-образное значение; она свидетельствует о том, в какой большой мере его творческий метод сближается с новой живописной системой конца века. Сочетание монументальной обобщенности форм и взятых «крупным планом» деталей, свободная эскизность исполнения, динамический, живописный почерк, открытое использование цвета, света, пластики, рисунка не только как средства изображения действительности, но в собственно выразительных целях — все это не случайно привлекало внимание творческой молодежи к старейшему из передвижников. Можно понять и растерянность и недоумение учеников Московского Училища живописи, охватившие их при первом взгляде на «Распятие», и последовавший за этим энтузиазм (о чем вспоминает Н. П. Ульянов), вызванный не только обаянием крупного мастера и яркого человека, но и беспокойным духом новаторства.

Художник непрестанно искал непосредственной содержательности пластического языка живописи — «живой формы», как называл его сам мастер. «Картина не слово,— говорил Ге,— она дает одну минуту и в этой минуте должно быть все, а нет — нет картины». Эту задачу решал он каждый раз наново в своих поздних композициях (эту особенность мы отмечали выше и в его работе над портретом), идя все дальше и дальше в стремлении насытить свое искусство огромным по емкости идейно-нравственным содержанием и найти для этого наиболее выразительную форму.

Поиски Ге встречали очень настороженное отношение со стороны его современников — художников-передвижников — Поленова, Репина и других (старшее поколение вообще не принимало искусства позднего Ге). Репин увидел в больших полотнах Ге отход от натуры, забвение мастерства рисунка, общее пренебрежение формой. В картине «Суд Синедриона», писал он, «портит все спешность, небрежность выполнения, уродливость, сбивчивость формы. Это — большой эскиз, недоделанный набросок» (см. с. 280 наст. изд.).

В устах Репина, которым в это время владела идея красоты и классической завершенности формального строя произведения (вспомним его работу над «Запорожцами»), такое непонимание устремлений Ге, мучительно добивавшегося непосредственной экспрессивности приема, понятно. И тем более интересно, что Репин, чуткий к настоящему искусству художник, первый, если не единственный из мастеров его поколения принял «Распятие», увидав в его авторе большого «современного художника», который в своей картине «открыл страшную трагедию... без условной маскировки, с поразительной резкостью и правдой» (см. с. 280 наст. изд.).

При всем отличии манеры больших композиций Ге от аналогичных полотен его современников: Репина («Запорожцы»), Сурикова («Боярыня Морозова»), Поленова («Христос и грешница»), В. Васнецова («Богатыри», росписи во Владимирском соборе), есть нечто сближающее их искусство в общих принципах стиля, что роднит Ге с выше названными мастерами его поколения. Стремление широко, синтетически, в «общечеловеческом» плане ставить кардинальные вопросы жизни требовало от художников значительности, целостности формального строя. Отсюда тяготение к монументальной форме, к отказу от повествовательного начала, к исканиям пластической выразительности художественного образа. Эта тенденция характеризует всех крупнейших мастеров рубежа 80—90-х годов, в том числе, разумеется, и Ге, хотя каждый из них идет своим путем: то ища опоры в академических традициях, как Поленов, или в декоративизме модерна, как Васнецов, то обращаясь к искусству старых мастеров, как Суриков и Репин. Ведь именно эти типичные для искусства той поры требования, а отнюдь не простое ренегатство, заставило Репина провозгласить «самодовлеющее» значение «художественности», мастерства и выступить с резким отрицанием «тенденции», приверженность к которой действительно присутствовала в картинах Ге.

Но и для Ге в это время характерна тяга к преодолению обнаженной тенденциозности, целостности художественного образа. Не случайно бросает он на полдороге, несмотря на призывы Толстого, рисунки к Евангелию и в дальнейшем бьется над преодолением навязчивой схемы толстовского вероучения, о чем говорилось выше.

Мировоззрение и творческие принципы Ге в последние годы его жизни не слагаются в последовательную систему, хотя до конца, когда смерть так неожиданно прервала его деятельное существование, он оставался верен Толстому. В это время он много размышлял об искусстве вообще и о своем творчестве в частности. Он охотно делился своими мыслями и воспоминаниями в кругу друзей и знакомых, в беседах с молодыми художниками, в статьях, публиковавшихся в печати, намереваясь и в дальнейшем излагать свои взгляды на современное искусство, хотел написать историю Товарищества передвижников и т. п. Блестящий оратор, значительно лучше владевший словом, чем пером *, он покорял слушателей не только своим красноречием, но и живой работой ищущей мысли, страстной преданностью своему призванию художника. Эту сторону духовного облика Ге освещают приведенные в настоящем сборнике материалы.

Взгляды Ге противоречивы, как противоречивы они и у его «учителя» Л. Н. Толстого. Он не принимает эстетики шестидесятников. И не только потому, что она противоречит доктрине «непротивления»; она чужда ему теперь, больше чем когда либо прежде, своей аналитической трезвостью и рационализмом. Не случайно он не принимает творчество Э. Золя. В пристрастиях, которые им ныне владеют, его увлекают романтические положения эстетики Карлейля. Поучительно его сближение с «Северным вестником», увлечение статьями руководителя журнала А. Волынского; интерес к художественно-критическим работам С. М. Волконского, философии Вл. Соловьева.

Было бы неверно видеть в Ге последователя слагавшегося в 90-е годы «русского идеализма». Он был художник, а не теоретик. И замечательно, как на склоне дней он не утратил живого отношения к действительности; не удовлетворился достигнутым, но неутомимо искал, приветствуя или, по крайней мере, приглядываясь к тому новому, что возникало вокруг него в жизни и в искусстве не только в России, но и на Западе.

Вот откуда такое тяготение к нему художественной молодежи. Недаром в кругу передвижников (вместе с В. Д. Поленовым) он один из немногих, кто горячо и настойчиво поддерживает творчество молодых; борется против враждебного отношения к ним со стороны ряда коренных членов Товарищества, против рутины в руководстве этого объединения. Не случайно и молодое поколение тянулось к Ге, справедливо чувствуя в нем не консерватора, ревниво

* «Особенная черта его была необыкновенно живой, блестящий ум и часто удивительно сильная форма выражения. Все это он швырял в разговорах»,— писал Л. Н. Толстой В. В. Стасову 12 июня 1894 г. — Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 67. М., 1955, с. 148.

охраняющего прошлое, но человека, который всем существом своим открыт новому.

У Ге не было непосредственно продолжавших его учеников. Во многом это обусловлено обстоятельствами его постоянной жизни на хуторе, в изоляции от художественных центров России. Он появлялся в Петербурге и Москве лишь наездами, в период передвижных выставок и общих собраний Товарищества. Постоянную связь Ге держал с Киевской рисовальной школой, некоторые ученики которой посещали и даже живали на его хуторе. Но наиболее одаренные из них, как только овладевали первоначальными навыками, естественно, покидали Киев и в поисках серьезной школы переезжали чаще всего в Москву, в Училище живописи (Л. Сулержицкий, И. Бакал), а некоторые и за границу (С. Костенко).

Кроме того, Ге не обладал даром педагога. Ему для этого не хватало последовательности, но, главное, не хватало школы. Старую академическую он отверг, а новой — не создал. Тем не менее глубоко ошибочно повторяемое порою до сих пор утверждение, будто он вообще отрицал серьезную школу, необходимость мастерства. Его слова: «Учиться можно, учить нельзя. Учит только тот, кто стоит во главе движения»— истолковывались неверно. Смысл их в том, что подлинным «учителем» в искусстве может быть лишь тот, кто сам прокладывает новые творческие пути, является лидером современного художественного движения. Таким, по мнению Ге, когда-то был Брюллов, и равного ему он не видел в среде академической профессуры и не сумел увидеть в числе художников-передвижников.

Несомненно, творчество Ге не нашло продолжателей, но надо иметь в виду, что многие его центральные вещи (и именно последнего периода) снимались с выставок и были известны лишь очень узкому кругу лиц, да и то в основном уже после смерти художника. «Голгофу» впервые разрешили экспонировать в Третьяковской галерее не ранее 1899 года. П. М. Третьяков держал поздние евангельские композиции мастера, принесенные в дар в его галерею в 1897 году сыновьями художника, в закрытом помещении *.

Оба «Распятия» были вывезены за границу, причем вариант 1892 года, в отличие от картины 1894 года, а также «Голгофу» видели только люди, бывавшие у Ге на хуторе. Многие работы мастера долгое время находились в частных собраниях и получили известность незадолго до Октябрьской революции, а некоторые и позднее.

Таким образом, главные вещи Ге, созданные в последние годы, остались вне поля зрения художественной общественности 1890-х годов. Но его искусство таило в себе так много импульсов для художественной культуры XX века, что интерес к нему оживился уже в начале нового столетия. Художественная критика XX века истолковывала творческое наследие Ге в духе проблем

* И. С. Остроухов впервые увидел эти композиции уже будучи членом Совета галереи.

своего времени, но она сумела разглядеть в его искусстве то, что было по тем или иным причинам еще скрыто от его современников.

Предлагаемый читателю сборник, освещающий жизнь и творчество Н. Н. Ге, не претендует на исчерпывающий охват имеющихся материалов: писем, документов, воспоминаний, критических статей. Объем книги обусловил необходимость строгого отбора. Отбору, в частности, подвергнуто и эпистолярное наследие самого Ге. Необходимо было также прибегнуть к купюрам, особенно в тех случаях, когда материал уже публиковался прежде.

Важнейшее место в книге занимают письма, статьи и отдельные высказывания художника. Эпистолярное наследие Ге дошло до нас далеко неполно. Многое, видимо, утрачено или не разыскано. Часть писем известна лишь в копиях. Этим объясняется неравномерность освещения отдельных периодов биографии и творчества мастера в его переписке.

Не исключено, что не только «Воспоминания» Ге, которые он начал писать уже в старости, в начале 90-х годов, частично использованные В. В. Стасовым в его монографии, как и письма художника к Л. Н. Толстому и его дочерям, известные сейчас только по публикации С. П. Яремича 1930 года *, находятся за границей, вывезенные его старшим сыном — Николаем Николаевичем, окончательно обосновавшимся в Швейцарии еще в начале 900-х годов, или остаются неразысканными. Н. Н. Ге-сын намеревался написать воспоминания об отце и его взаимоотношениях и дружбе с Л. Н. Толстым и опубликовать письма отца. По-видимому, это намерение в полном объеме не осуществилось. Он ограничился выпуском только небольшой брошюры, озаглавленной «I mio rapporti con Tolstoi e la sua famiglia» (Флоренция, 1936), где воспоминаниям об отце уделено крайне мало внимания. Автографы писем Л. Н. Толстого к Ге, опубликованные С. П. Яремичем, были переданы сыновьями художника значительно раньше в фонд Толстовского музея.

Большое сравнительно место отведено в сборнике также письмам, адресованным художнику. Среди них значительный раздел составляют письма Л. Н. Толстого, с которым Ге находился в тесном общении последние двенадцать лет жизни, а также письма художников-передвижников и П. М. Третьякова. Приводится также переписка современников, в которой освещаются те или иные стороны творческой и общественной деятельности Ге, и дается оценка наиболее значительных его произведений. Оценка эта содержится и в публикуемых рецензиях на выставки, где отражены те споры, которые возбуждали произведения Ге не только в собственно художественных кругах.

Дополняют общую картину приводимые в сборнике воспоминания о Ге людей, в разное время знававших художника. Они содержат порой интересные сведения и об искусстве мастера и о его личности.

Книга строится по хронологическому принципу. Материал разбит на разделы, соответствующие отдельным периодам в творчестве Ге. Каждый из них

* Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. М.—Л., «Academia», 1930.

обнимает весь материал, характеризующий жизнь и деятельность Ге, а также и оценку его работ данного времени.

Особые разделы, не включенные в общие хронологические рамки, образуют публикуемые статьи и «беседы» самого Ге и воспоминания современников. В обоих случаях содержание каждой публикации, как правило, не укладывается в границы одного периода, что и сделало необходимым их выделение.

В подборе материала составитель стремился дать читателю по возможности полную и разностороннюю картину жизни и творчества Ге в художественной атмосфере его эпохи. Из многочисленных рецензий на картины Ге были избраны наиболее типичные, отражающие идейно-художественную борьбу вокруг его центральных полотен, таких, как «Тайная вечеря», «Петр I и царевич Алексей», «Что есть истина?», и помогающие понять, как ставились в связи с искусством Ге основные проблемы русской художественной культуры в переломные годы: в 60-е, в начале 70-х и затем на рубеже 80-х и 90-х годов.

Сборник может помочь представить не только живой образ Ге, человека и художника, но и осознать те порой сложные процессы, которые совершались в искусстве во второй половине XIX столетия и в развитии которых Ге принадлежит значительное место.

В работе над сборником были использованы материалы, хранящиеся в архивах Государственного музея Л. Н. Толстого, Центрального государственного исторического архива, Центрального государственного архива литературы и искусства, Центрального государственного архива Октябрьской революции, Киевского музея русского искусства, Государственного музея искусств Узбекской ССР, в отделах рукописей Государственной Третьяковской галереи, Института русской литературы Академии наук СССР, Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина и Государственной библиотеки имени В. И. Ленина. Опубликованные материалы приводятся по соответствующим изданиям. Исключение составляет лишь известная часть писем, публиковавшихся во фрагментах Стасовым в его книге о Ге; они приводятся по автографам и копиям, находящимся в фонде Стасова в ИРЛИ, без ссылок на данное издание; письма и фрагменты воспоминаний Ге, ныне известные только по публикации Стасова, даются по его книге.

Впервые публикуемые документы специально не оговариваются, а лишь указывается в примечаниях их местонахождение в фондах соответствующего архива. Датировки приводятся по старому стилю.

Далеко не все сведения, касающиеся биографии и творчества мастера, нашедшие отражение в письмах современников, в рецензиях на выставки и в других печатных и неопубликованных источниках, вошли в книгу. За ее пределами остались, в частности, высказывания критики начала XX века, хотя они содержат ряд верных наблюдений и критических замечаний в адрес искусства Ге и стремятся определить своеобразное место мастера в художествен-

ной культуре его времени. Новое поколение художественных деятелей — А. Бенуа, Н. Врангель, В. Милиоти, В. Дмитриев и автор, скрывающийся за инициалами Н. Г. *,— смотрело на творчество Ге с позиций своего времени; они акцентировали в нем то, что было созвучно их эстетической программе. Это помогало им порой по-новому взглянуть на Ге, уловить в его формальных исканиях то, что, казалось, предвосхищало будущее.

Материал этот в сборник не вошел не только потому, что он представляет собой уже не непосредственный отклик на текущие события художественной жизни 1860—1890-х годов, но в нем анализируется уже прошлое искусство. Это документы новой эпохи в истории русского искусства, эпохи, лежащей за пределами того исторического периода, которому принадлежал Ге.

Н. Ю. Зограф

* Возможно, внук художника — художественный критик Николай Петрович Ге.

Письма

Статьи

Критика

Воспоминания современников

I ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ В ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ 1854—1857

1 Н. Н. ГЕ — А. П. ЗАБЕЛЛО[1]

27 декабря 1854 г. с[ело] Попелюхи[2]

Милостивая государыня Анна Петровна.

Ожидания мои не сбылись — я думал найти скуку, а вышло иначе — сознаюсь, что я был во многом неправ. В настоящее время я могу понимать более, нежели 4 года тому назад, и потому все окружающее мне представилось в ином виде. Отец мой, как я его теперь узнал, человек достойный полного уважения. Теперь только я его узнал и откровенно говорю, что я был перед ним несправедлив. Я с утра до вечера с ним сижу и еще не все переговорили, даже прежнее обращение со мною я объяснил себе — я был ребенок[3].

Скоро я буду иметь удовольствие видеться с Вами[4]. Много я могу рассказать — не происшествий, которые не могут быть интересны, но качества людей — перемена во мне самом. Не думайте, Анна Петровна, чтобы я [под] влиянием забыл те Святые убеждения, которые родились во мне вместе со мной и которые

дорогой Пармен[5] питает. Анна Петровна, простите мне, но я не могу не исповедоваться, и в настоящее время я только Вам могу представлять мои грехи, я привык это делать с братом Вашим, но в настоящее время 1-е издание заменяет издание, находящееся в Риме ⟨...⟩

Когда увижусь с Вами, расскажу Вам новые проекты, составившиеся в моей голове вследствие новых отношений моих с отцом[6]. Виноват, еще раз прошу [у] Вас извинения, но что же делать — человек слаб, самолюбие никак не оставляет его. Скоро я буду у Вас. 1, 2, или 3 генваря я думаю выехать из дому, на дорогу неделю, следовательно, около 10 я могу быть у Вас. Ивана Петровича[7] я не видал в Нежине, потому что сейчас же по приезде в Нежин должен был выехать. Как мне было досадно, что я лишил себя удовольствия пробыть еще у Вас. Приехавши в Нежин оказалось, что один из попутчиков меня обманул, уехал и я его уже и не видел. Что же делать, люди — везде люди! В этом случае я не могу жаловаться, потому что на весах равновесия на одной чашке Пармен, на другой — все противное. Вы сами можете судить, что никакие скверные поступки со стороны других не могут перевесить любви к людям, найдя друга Пармена.

В настоящее время искусством я занимался не по примеру прошлого моего пребывания у родных. Я написал два эскиза по исторической живописи и три портрета[8] — середина между подмалевками и оконченными работами, да несколько портретов карандашом. Нашел сюжет для картины Вам ⟨...⟩

До свидания божественная Анна Петровна. Остаюсь Ваш покорнейший слуга

Николай Ге

⟨...⟩ «Мертвые души» читаются ежедневно. Край здесь восхитительный, в настоящее время голубое небо и термометр показывает 0 градусов.

Поздравляю Вас с Новым годом.

2

8 марта 1855 г. С.-Петербург

Милостивая государыня Анна Петровна!

Виноват перед Вами — не исполнил Вашего поручения в точности: деньги отдал, но не в силах был взять на себя — я показал Вашу записку. Один бог свидетель, что мы оба чувствовали в это время. Слова не в силах выразить этих чувств. Бог милостив, есть еще на земле люди, живут так, как велит совесть и религия — есть еще добро[1].

Деньги Пармену отосланы и в тот же день получил от него письмо ⟨...⟩ Из деревни я ему писал о новом своем положении; писал о желании отца моего, чтобы я, не дожидаясь 1-й золотой, ехал бы на свой счет в Рим[2]. Это обстоятельство его очень обрадовало и он меня спрашивает решительного ответа: как я думаю — приеду ли я или нет. Тогда он будет знать, что ему оставаться и ждать меня или возвратиться сюда. Я решительно не знаю, что отвечать — верного ничего нет, а особенно в настоящее время. Оставить Академию я теперь боюсь. Кто знает, может быть, отец мой, при всем своем желании дать мне средства, не в состоянии будет дать — рисковать я боюсь и потому почти решаюсь добиваться здесь. Убеждать его воротиться из Рима я тоже не в силах, знаю, как ему было здесь нехорошо. Потому учиться здесь очень трудно, ему и тогда здесь было тяжело — тем более теперь, после той жизни, какую он теперь ведет. Анна Петровна, Вы одни ему можете дать решительный ответ. Из его письма видно, что он пришел уже к тому убеждению, что полезно было бы прежде хорошенько заняться в Петербурге, а после ехать в Рим. Там, при такой привлекательной обстановке жизни, трудно учиться, а особенно с такою натурой, как у Пармена: молодая, живая, впечатлительная. Я же до самой осени не узнаю как будет. Время и обстоятельства покажут, что будет. Мне кажется, что лучше всего было бы, чтобы он распорядился сам насчет этого дела, потому что возвращение тогда только будет ему полезно, когда он сам до этого дойдет. Ежели есть средства, Анна Петровна, пусть еще немного поживет — будем с ним переписываться и дело само покажет как будет.

Книга[3] наконец к Вам отправлена ⟨...⟩ Остаюсь Ваш покорнейший слуга. *Николай Ге* ⟨...⟩

3

30 октября 1855 г. М[естечко] Монастырище

Очень жаль — я в эту поездку не так удачно слетал [в] Ваше имение — Вас не застал. Я сам в этом виноват, ничего Вам не писал. Но это случилось потому, что последнее время, живя в Петербурге, столько испытал треволнений, что не заметил время и опомнился тогда, когда пришлось выезжать из Петербурга. И я выехал совершенно неожиданно — получил известие о смерти отца. Переговоривши с братом[1], не отлагая ни дня, выехали. Теперь я еду в деревню и не знаю, что из этого выйдет. Буду стараться всеми силами возвратиться к февралю в Петербург.

От Пармена перед выездом получил письмо. Дела его в таком положении: Волконский[2] в Петербурге и предлагает ему двоякого рода вспомоществование — или получить единовременное вспомо-

ществование ⟨...⟩ или, возвратившись в Россию, работать на медаль ⟨...⟩ Я ⟨...⟩ писал Пармену. С своей стороны советовать не решился, да и, признаться сказать, трудно советовать без всякого сомнения. Лучше возвратиться, но Пармену я не могу этого предложить. После двухлетней жизни на полной свободе трудно себя подчинить воле целой фаланги людей таких, как наши профессора. Но, в всяком случае, я ему, сколько можно, выразил свое мнение. И еще буду писать из деревни, где я еще узнаю свое положение и, может быть, придется испытывать то, об чем я Вам писал[3]. Анна Петровна, будьте так добры, не откажите мне в этом удовольствии — напишите мне в имение наше. Адрес мой: Подольской губернии в городе Могилеве Н. Н. Ге.

Медаль я получил ⟨...⟩[4]

Я уеду с братом, у которого отпуск на 28 дней. В это время он должен проехать туда и назад, потому нет возможности более нескольких часов у Вас пробыть, ежели только я буду ехать назад в Петербург, я Вам напишу, когда именно. Я чувствовал, что Вы в тех местах, но в Борзне решитель[но] не знал, как узнать, и потом это отняло бы много времени, да и притом Вы не в Гужовке[5], а о теперешнем Вашем местопребывании я даже не имею представления.

До свидания, Анна Петровна. Из деревни я постараюсь Вам написать.

⟨...⟩ получил звание художника.

4

27 ноября 1855 г. С[ело] Попелюхи

Ехавши сюда с братом, думал застать ужаснейший беспорядок. Но, благодаря богу, вышло совершенно иначе. Брат мой, старший[1], сделал все, что только можно было, и дела наши по имению нельзя сказать, чтобы были скверны. Ежели дальше будет так, то мое присутствие здесь не нужно, и потому я решился ехать в Петербург зимой. Когда именно я приеду, я Вам напишу. Ежели для Вас интересно сколько-нибудь, то я Вам лично расскажу, как мы приступили к делу, что мы сделали. Описывать же это в письме не стоит, довольно только сказать, что покуда все благополучно, по крайней мере мне так кажется, а что будет дальше — это один бог знает. Я очень рад, что могу продолжить свои занятия в Петербурге ⟨...⟩ Скоро я буду у Вас и подробно все расскажу.

Вы слишком добры, Анна Петровна, не умею Вас благодарить за Ваше внимание. С удовольствием расскажу Вам о моих работах. Сюжет картины, я кажется Вам писал — Ахиллес оплакивает смерть Патрокла. Судя по собственному мнению и по мнению про-

фессоров, выполнил картину порядочно — вообще моя картина в этом году много лучше прошлогодней[2]. Кроме этой картины, я поставил на выставку портрет одного моего знакомого Г[осподина] Меркулова[3], я сам скажу, что портрет хорош; впрочем, это понятно — сделать портрет гораздо легче, кроме выполнения ничего не требуется. Великая княгиня[4] желала нас всех, работавших на медали, видеть, и мы были собраны в залах Академии каждый при своей работе. Всеми работами осталась очень довольна и с каждым говорила о его работе, что еще более понравилось. Вот все, что только было. Оставлять теперь Академию, разумеется, не следует и благодаря хорошим обстоятельствам я буду продолжать. ⟨...⟩

Я писал Вам, что не могу согласиться ехать на свой счет за границу, об чем меня Пармен просил; почему, Вы теперь сами знаете; ежели бы я поехал, потерял бы то в Петербурге, что имею, и за границей ничего бы не выиграл. Потому что, мне кажется, пробыть за границей год или два очень мало — и в искусстве ничего не приобретешь, и не успеешь сделать что-нибудь. Теперь с братьями мы решили так: мы будем получать каждый столько, сколько Ваня (младший)[5], т. е. по пяти сот руб[лей]. Но братья — не отец: в случае неурожая или других обстоятельств отец бы занял, да прислал, а братья напишут, что нет, и тем кончат, так и следует. Следоват[ельно], я не могу рассчитывать наверное на эти деньги. Но теперь я легко могу заработать в Петербурге. Это именно я Вам и писал[6] и потому говорил, что, может быть, и пришло это время; тем более, что Вы сами знаете, как я думал (застать) имение по смерти отца. Но, кажется, бог милостив, ничего подобного не предвидится со стороны братьев. Вот разве французы? Они что-то затевают около Бессарабии (такие здесь слухи)[7].

Ежели я не удовлетворил Вам на все Ваши вопросы, я Вам лично лучше расскажу. Столько нового, что не знаешь, что именно написать. Здесь, я думаю, не теряя времени, написать портрет невестки на выставку[8], надеюсь до генваря окончить. В половине генваря постараюсь выехать отсюда.

Очень жаль, Анна Петровна, что не застал Вас, но в этом я решительно сам виноват; впредь буду исправнее.

До свидания, Анна Петровна. Большое мне доставите удовольствие, ежели напишете мне сюда письмо.

Остаюсь Ваш покорный слуга *Николай Ге.*

Отец, бедный, не дождался еще известия, ждал меня, рассчитывал дни[9]. Помер скоропостижно, 7 часов был только болен. Очень жаль, но что же делать, так богу угодно было ⟨...⟩

Передайте, Анна Петровна, Ивану Петровичу, что я поеду в генваре, может быть, мы вместе поедем в Петербург ⟨...⟩

5

28 марта 1856 г. С.-Петербург

Две недели уже, как я в Петербурге, из Москвы послал я Вам письмо и из Петербурга[1]. Не знаю, может быть, они не дошли. Собирался несколько раз Вам писать, но все думаю, вот получу от Вас. Решительно не понимаю, отчего так долго от Вас нет писем. Может быть, по времени и нельзя раньше, но мне кажется, что очень долго я не получаю. Каждый день жду и даже невольным образом приходит в голову, что, может быть, что-нибудь у Вас случилось, не дай боже! Но, ради бога, Анна Петровна, пишите ко мне чаще. С своей стороны я обещаю Вам, что Вас не заставлю долго ждать.

Чтобы скорее время шло, принялся работать, пишу портрет Штрома[2] и семейный Мессинг[3], часто бываю у Ахшарумовых[4], время у них провожу всегда хорошо. На конкурс записался[5], но его еще не было и когда будет неизвестно, дай бог, чтобы скорее,— время скорее прошло бы. Не знаю, как дальше, а до сих пор скучно: нет ясной причины, почему я здесь один, а Вы там одна ⟨...⟩

Я Вам кажется говорил о семействе Мессинг, что их очень люблю и уважаю. Я им давно обещался написать портреты детей, что теперь и делаю. Мне там у них хорошо, эти люди очень счастливо живут, наслаждаются семейным счастием, и я, смотря на них, воображаю себе то же — и приятно и неприятно тем, что нужно ждать. Господи, как бы скорее сентябрь![6] ⟨...⟩ Брат мой собирается ехать, как я, кажется, Вам писал, в мае, и я его попрошу заехать к Вам, тем более, что он будет ехать через Монастырище. Ежели он теперь с Вами не познакомится, то уже не скоро.

Все я Вам написал. Вероятно, на днях я получу и от Вас. До свидания. Кланяйтесь всем Вашим. Книга Александре Николаевне куплена и я отправлю на днях. Вот еще что. Не долго ли это чрез Александру Николаевну[7]? Может быть, теперь чрез Нежин скорее Вы получите. Очень жаль, ежели мои письма не дошли. Мне очень интересно получить от Вас ответ.

До свидания, божественная. Целую Ваши ручки и ножки и остаюсь преданный Вам навеки

Николай Ге.

⟨...⟩ Я позаботился, чтобы Вы будущий сезон слушали итальянскую оперу и один абонемент с комфортом взял; половину, может,

будем слушать вместе с одним моим приятелем Меркуловым, кажется, я Вам об нем говорил,— это брат того, что я писал портрет. Носятся слухи, что будет приглашен Марио [8], это бы очень хорошо.

Погода другой день отличная, весна. Тает, течет, тепло. Сегодня не работаю, по этому случаю ходил гулять, заходил к одному фотографисту спросить, что может стоить фотография с картины моей [9], но его не застал и пойду еще. Ежели не дорого, закажу и пришлю Вам один экземпляр.

Ежели можно у Вас где-нибудь снять дагеротип, пришлите мне. Еще раз до свидания.

Потушу свечку, лягу и настанет для меня лучшее препровождение времени. Буду вспоминать время, когда я у Вас был, особенно 28 февраля [10]. Благодарю бога, что я художник. Так ясно вижу Вас в это время, что то же ощущение я испытываю, прерываемое неприятным чувством, что все-таки я один теперь здесь ⟨...⟩

6

2 апреля 1856 г. С.-Петербург

⟨...⟩ Начал портрет семейный Мессинг и Штрома, последний будет скоро кончен ⟨...⟩ Для Вас я затеваю другую картину: *Тамара в келье* из «Демона» [1], этот сюжет, кажется, интереснее ⟨...⟩

7

25 апреля 1856 г. С.-Петербург

Пользуюсь свободным временем, пишу к Вам. Такая ужасная погода, что решительно невозможно уйти куда-нибудь, дождь целый день, сыро, холодно, целое утро сидел дома и писал портрет Федора Ивановича [1], потом сходили обедать, не подвергаясь дождю; от нашей квартиры до трактира «Якорь» (куда мы обыкновенно ходим есть) дорога наша пролегает под навесом рынка Андреевского. Придя домой, предлагал Ф[едору] И[вановичу] куда-нибудь идти, но он решительно отказался, лег, и я принялся писать к Вам. С тех пор, как Вам писал, решительно ничего нового не случилось, хожу каждый день писать, устаю и остальную часть дня лежу или читаю ⟨...⟩ Конкурса еще не было, это одно из средств, усиливающих скуку. Эскизов не обрабатывал, не было особенного расположения — я люблю этим заниматься вечерами. Сегодня первый вечер буду дома и, ежели явится охота, займусь. Пожалуйста, голубушка, не сердитесь на меня, что я так неисправен, но должно быть не я один такой, а все художники такие, не могу приневолить себя, особенно когда дело идет об сочинении.

Вчера я был у Сырейщиковых [2] и читал там очень интересную статью и она меня не оставляет ни на минуту, тем более, что

сюжет этой статьи мне по сердцу (вообще о крепостном состоянии)[3]. Целый вечер, ложась спать, думал об этом и никак не могу переварить многое, а все-таки перешел к любимому занятию думать об будущем своем, то есть об Вас. Ах, господи, когда бы скорее мне Вас увидеть 〈...〉

8

11 мая 1856 г. С.-Петербург

Целую неделю провел я очень грустно. Да, я вижу, что ужасно счастлив, судьба, как нарочно, сталкивает меня с скверным положением людей, чтобы я учился, видел, как незаметно зло входит в нашу жизнь и причиной часто мы сами бываем. Вчера у меня был давно знакомый мне Лопатин[1], может быть, и ты слышала об нем от Забеллы, он годов 5 или 6 тому назад женился. Жена ему попалась прекрасная женщина, она по целым дням работала, чтобы содержать свое семейство (давала уроки музыки). Он, бедный, ничего не делал, отчего, не знаю, может быть, что и неспособен, а может быть, просто не везло. Но не в том дело. Теперь она умирает и он, бедный, в ужасном положении, сознание его давит и вечное утешение постороннего ему тяжело. Так что вчера мне даже стало горько, думал, за что же я так счастлив, за что судьба мне так покровительствует, не насчет ли этих бедных, которые существуют для того только, что должны быть и несчастные.

Я знаю, дорогой мой друг Аничка, что ты не будешь никогда хладнокровна к положению других. Мы не должны оставаться эгоистами, всеми силами будем стараться быть полезны и для других, не будем думать, что мы заслужили это счастие. Мы счастливы для того, может быть, чтобы быть другим помощию.

На этих днях бывал у Гриши и он у меня. Вот тут тоже следствие эгоизма, очень жаль, особенно его. Он хороший человек, добрый и умный, но она до сих пор его не знает и его же упрекает в многих неприятностях, в которых более сама виновата[2]. Грустно, но бог справедлив, каждый получает то, чего хочет. Их жизнь образовалась почти на моих глазах и очень рад бы я был, чтобы случилось не так, как я ожидал, но к неудовольствию моему я не ошибся все у них идет к тому, чтобы доказать неверность их взгляда, особенно ее. Боже, как я благодарен Забелле, сколько он мне сделал добра, часто я его вспоминаю и от души благодарю. Он меня заставил думать, обдумывать свои поступки, он сам много скверных привычек во мне уничтожил. Да, моя дорогая, милая моя, на нас это должно иметь влияние, нам предстоит тоже жить вместе, хотя сердце мне и говорит, что мы будем жить хорошо, т. е.

любить друг друга и понимать, но все-таки мы должны поддерживать друг друга, искоренять зло, которое в нас есть. Без злобы и самолюбия, а так, как теперь. Голубушка моя, ты не будешь грустить, получа это письмо. Ты видишь, что ежели мне и грустно, то это грусть из чистого источника. Мысль об тебе для меня прекрасна и полна счастия, я люблю тебя все сильнее и сильнее, но, так же как и ты, не могу оставаться веселым, спокойным от своего счастия при несчастии ближнего.

От тебя, дорогая, я не получаю писем вот уже две недели, но я не смею роптать, верно, что это случилось, как-нибудь от обстоятельств. Молю бога, чтобы ты была здорова ⟨...⟩ Вообще надеюсь у тебя быть в конце июня ⟨...⟩

До свидания, милый ангел мой. Целую тебя несчетно раз и остаюсь твой навечно *Николай Ге* ⟨...⟩

Конкурса еще не было, но, вероятно, скоро будет. Так как я буду по целым дням в Академии, Федор Иванович хочет на лето ехать в Финляндию, да, может быть, я переменю квартиру — на всякий случай, вот адрес постоянный мой и самый верный: в Академию Художеств, отдать швейцару, так ты, голубушка, и пиши ⟨...⟩

Теперь иду к Мессингам писать портрет и там моя душа будет отдыхать, видя счастие семейное.

9

15 мая 1856 г. С.-Петербург

⟨...⟩ Голубушка моя, ты будешь приготовляться; я не могу сказать, чтобы это было совершенно не нужно, но наша будущая жизнь будет не такая, какая обыкновенно бывает после венчания, и потому, мне кажется, нужно как можно меньше заводить с самого начала ⟨...⟩ Я приеду осенью и как можно скорее уеду с тобой сюда — долго жить мне нельзя, и я бы очень хотел, чтобы мне не препятствовали это сделать. Потому я и просил папеньку, чтобы сделать как можно скромнее[1], чтобы я не обязан был, оставаясь, делать знакомства и обычные церемонии ⟨...⟩

Не делай ничего кроме необходимого — во-первых, и в Петербурге не очень этого нужно будет, а во-вторых, что за границу мы не повезем этого и потому бросим ⟨...⟩ По мне, одно только нужно и то немного — это белье, два-три платья, вот и все. Кроме того, сюда приехавши, круг наших будущих знакомых очень небольшой и, слава богу, толковый, следовательно, царствует простота ⟨...⟩

Я все жду конкурса, работаю по целым дням ⟨...⟩

10

[Май 1856 г. С.-Петербург] [1]

Милый друг Аничка, только что хотел отправить тебе письмо, как получил от Пармена. Он, слава богу, здоров, затеял еще новую статую и кажется на этой остановится — Весна, молодая женская фигура идет и рассыпает цветы, очень мило скомпоновано. Я завтра же пойду к Пименову [2], покажу ему и буду отвечать. Сейчас не мог тебе приписать, письмо было уже запечатано, а время было идти на сеанс писать портрет [3] для тебя, моя дорогая, бесценная. Вот я и отложил до вечера. Сейчас пришел домой. Напишу тебе и лягу спать, теперь еще рано, 11 часов нет. Теперь я стараюсь раньше ложиться и чтобы вставать раньше.

Слава богу, работа меня не изнуряет. Я стараюсь ходить пешком, и хотя концы большие, но не устаю. Просидевши несколько часов за работой, по дороге заходил к Мессингам посидеть с этими превосходными людьми и с прелестными детьми. Они меня очень любят, они чувствуют, что я детей обожаю. Мне всегда весело с ними. Такие простые, наивные души, самая младшая, прехорошенькая, от удовольствия целовала меня в колени, в руки. Мне ужасно совестно было, но ежели бы ты видела, как это чистосердечно, и за то только, что я на полу с ними возился. Самый маленький мальчик меня угощал воображаемым чаем. Прелестное создание дети. Хорошо бы как бы люди учились у них и перенимали хорошее, эту откровенность и чистоту. Завтра пойду опять к ним, буду писать.

До свидания, голубушка. Целую тебя, люблю тебя, ангел мой, будь здорова, весела, счастлива, не огорчайся, вспомни только, что есть человек, который живет тобой и любит тебя больше, чем себя.

Твой навеки *Николай Ге.*

Конкурса еще не было 〈...〉 Я писал уже тебе, что переменяю свой адрес — в Академии, отдать швейцару 〈...〉

11

10 июля 1856 г. [Петербург]

Сегодня будет Совет ходить по мастерским и осматривать работы. В ожидании Совета пишу к тебе. Картину [1] начал писать, половина подмалевана, но спокоен я не могу оставаться, сейчас прийдут и могут разругать. Но все-таки я не в отчаянии, я сделаю, что могу, как понимаю. Тут, собственно, что страшно и чего боишься, это, верен ли мой взгляд или нет, художник ли я или нет. Нельзя сказать, чтобы мнение их было бы непогрешительно отдельно каждого, но из этого шуму и крику все-таки услышишь

среди [них] тот голос, о котором Гоголь говорит. То же чувство в настоящее время мною овладевает, как и Гоголя после разъезда[2]. И это, милая моя голубушка, и для тебя интересно, тебе столько же будет приятно, как и мне, когда меня признают.

Последнее время я часто от тебя получал письма и тебе обязан моим спокойствием, веселым расположением духа. Вчера был дождь и прескверная погода, совершенная осень, так что сегодня солнечный день, [а] по утру было только 9° тепла, но я был в прекрасном расположении духа. Целый день работал, целую фигуру подмалевал.

⟨...⟩ Милый ангел, за это ты будешь наслаждаться плодами моих трудов, да и ты сама будешь не менее моего работать. Мы заживем, как люди, а не бары. Не бойся, ангел мой, ты будешь великолепная жена, я не только верю в это, но я убежден в этом. Каждое твое слово, каждое выражение мне ясно говорит, из какого источника они льются. Ты, как прелестное существо, не видишь этого, это понятно для тебя, натурально [то], что для других совершенно невозможно и не натурально. Я думаю, что в продолжение целого века первый пример, чтобы девица сословия, к которому мы принадлежим, будучи невестой, поручила бы жениху покупать такие вещи. И мне и тебе это кажется очень натуральным, потому что мы никогда не жили жизнью, свойственной нашему сословию, и, по-моему, кому же больше и заботиться. Неужели жених только обязан говорить пустые слова, да почаще носить конфеты и цветы своей невесте? Мы ... [неразб.] с тобою, а идем на верное. Мы теперь уже женаты — у меня нет ничего скрытого и у тебя нет ⟨...⟩

Будь так же спокойна, дорогая моя, мне весело от этого, я спокойно работаю. Посылку и письма получил. До свидания, голубушка, ангел мой. Целую тебя, будь здорова и весела.

Твой навеки *Николай*

Может быть, не пошлю сегодня письмо, не хочу лишать тебя удовольствия знать, что Совет сказал, чтобы ты не тревожилась.

Совет прошел, слава богу. Не разругали. Остались довольны, в безделицах маленькие перемены. И теперь от удовольствия я позволяю себе сегодня не работать. Пойду к Мессингам ⟨...⟩

12

29 августа [1856 г. Петербург]

Милая моя, дорогая Аничка.

Ах как грустно, что даже написать я тебе не могу письмо, похожее на письмо. Милая моя, пожалуйста, не грусти. Не придумывай, отчего это я не пишу, я пишу по возможности. Я затеял

переделки и времени очень мало, а работы много[1]. ⟨...⟩ Но, слава богу, недолго, еще месяц работы, и все кончено, еду к тебе ⟨...⟩ Эти дни я читал много прекрасного о женщине и так вот и вижу этот идеал, созданный мною и найденный в тебе ⟨...⟩

Напиши мне, милая, что у тебя есть из «Современника» и «Отечественных записок» за прошлые годы. Только подробно. Целы ли они или нет? Я хочу приобрести все лучшие статьи прошлых годов, чтобы мы могли с тобой читать, когда будем здесь. Я их перечитываю, удивительные вещи! Голубушка, неужели это будет, что мы будем здесь вдвоем на свободе. Господи, как хорошо! ⟨...⟩

13

10 сентября 1856 г. [Петербург]

⟨...⟩ Я спокоен, еще не настали дни неспокойствия. Кончаю картину, чем кончится, не знаю, уверенность пропадает по мере приближения конца. Ну, да что-нибудь будет, время недаром прошло, я сделал шаг, померил свои силы, теперь я вижу, что можно ехать в чужие края, можно приняться за сурьезный труд. Я здоров и весел, часто вижу своих друзей, каждый день кто-нибудь заходит ко мне. Вот все тебе обо мне. Ты еще меня спрашиваешь о выставке, она начинает[ся] сейчас после экзамена и обыкновенно продолжается 2 и 3 недели. Ежели ты не читала, прочти, пожалуйста, разбор Павлова комедии «Чиновник» Сологуба, удивительно хорошо. Я приобрел одну статейку, в которой много очень хорошего говорят о рецензии, я тебе привезу[1]. Там ты найдешь много прекрасного, того, что возвышает.

⟨...⟩ Рассчитывай, что я буду до начала октября. В Москву мне не пиши, я несколько часов думаю пробыть в Москве ⟨...⟩ Мацнев кланяется тебе ⟨...⟩ это отличный малый[2] ⟨...⟩

14

21 сентября 1856 г. [Петербург]

⟨...⟩ Я теперь в ожидании. Скоро решится участь наша — или мы победим, или пало, что будет — не знаю. Совет был, и хотя остался доволен, но все-таки решительно ничего не знаю наверное.

Я на последнее твое письмо не отвечал потому, что в воскресенье случилось вот что. Мне принесли раму для картины, и я вставил картину в раму. Поставил на мольберт, хотел уходить, но, слава богу, не ушел. Картина с рамой упала. Нас никого не ушибло, и я с Федором Ивановичем не дали ей упасть на землю, но картина в одном месте прорвалась, наткнув[шись] на лесенку,

и сделала рану в этом роде*. Теперь все приведено в прежний вид, ничего не заметно. Но я был сильно огорчен и не хотел тебе писать, не дождавшись окончания. Ты не будешь за это на меня сердиться. Милая, я больше не буду и умалчивать, и ронять картину я не буду 〈...〉

15

1 октября 1856 г. [Петербург]

Дорогая моя Аничка, давно уже не писал я к тебе, такое гадкое время настало. До сих пор ничего не знаю, когда и что будет. Но я решил, что во всяком случае далее 15 ни в каком случае не останусь здесь[1] — нет сил ждать, это хуже работы. Последнюю неделю не работал, ждал каждый день и до сих пор жду, что потребуют на выставку, не работал, потому что нужно дать время высохнуть, чтобы покрыть лаком, а между тем не берут и не дают работать[2]. Голубушка моя, ты и в этом случае мое утешение. Хорошо, что я не первичен, а то бы просто пропал, ну да ведь будет же конец этому 〈...〉

16 В ПРАВЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ХУДОЖНИКА 14 КЛАССА НИКОЛАЯ ГЕ

16 апреля 1857 г.

Прошение.

Желая воспользоваться благоприятным временем года, намерен я отправиться 26-го числа сего месяца за границу для осмотра художественных Европейских галерей и мастерских великих художников, достойных изучения живописи.

Будучи же удостоен награды золотой медали 1-го достоинства за исполненную мною по программе картину, изображающую: «Аэндорскую волшебницу вызывающую Саулу тень Самуила» покорнейше прошу Правление императорской Академии художеств, если последует высочайшее соизволение на отправление меня за границу для усовершенствования в художестве в качестве пенсионера правительства с содержанием от казны, то следующие мне деньги на содержание и путевые издержки, равно инструкцию выдаваемую пенсионерам для руководства их в путешествии за границею и все предписания какие последуют от Академии, выслать мне в Рим 〈...〉 к августу месяцу текущего года, ибо я предполагаю к означенному времени прибыть в Рим для художественных занятий; впрочем буду иметь честь о сем донести Академии.

Классный художник *Николай Ге*

---

* Здесь приведен чертеж прорыва картины.

II ГОДЫ ПЕНСИОНЕРСТВА В ИТАЛИИ

РАБОТА НАД СЮЖЕТАМИ ИЗ ИСТОРИИ ДРЕВНЕГО РИМА

КАРТИНА «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»

1857—1863

1 ДОНЕСЕНИЕ Н. Н. ГЕ В ПРАВЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

13/25 августа 1857 г. Рим

Прибыв в г. Рим и располагая в нем остаться, имею честь покорнейше просить Правление доставить мне сюда чрез Российское посольство: пенсион, путевые издержки и инструкции, ежели последовало высочайшее разрешение о зачислении меня в пенсионеры Академии.

Классный художник *Николай Ге*

2 ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ» Н. Н. ГЕ

«В первый раз я теперь увидел Брюллова как художник, в первый раз его понял свободно. Я понял, что Брюллов, выросши на греческом и итальянском искусстве, первый стал самим собой и остался верен себе по пониманию форм красоты. Он достиг везде равного совершенства. Выйдя из детского подражания, он первый

разбил скорлупу, рамку строгого разграничения; он одинаково понимал и любил природу — всю, не деля ее на отделы: пейзаж, живой человек. Он это сделал потому, что один человек не был для него чем-то тем, в чем все сосредоточивается, и как высоко правдивый, т. е. громадно-талантливый художник, он не мог остаться высоким и вместе чужим чему-нибудь, пожертвовав своим дорогим, живым. Брюллов своим талантом светил и влиял на своих товарищей и учеников» [1].

«Форум, Капитолий, Палатинская гора, Колизей, дворцы цезарей, Пантеон — все это я вижу в действительности. Весь древний и средневековый Рим, чтение его истории на месте происшествий придавали особый живой характер моему чтению. Во мне воскресла жизнь древних в ее настоящем живом размере и смысле, и вот, может-быть, начало! того, что называется чувством «реального в искусстве»!.. Первая мысль, которая мне показалась своей, была «Смерть Виргинии». Отец убивает дочь любимую, чтобы спасти ее чистоту. Злодей Аппий, децемвир, ложно доказал ее рабство, и отцу ничего не осталось, как убить ее или отдать в рабство и разврат. Целые кучи я написал эскизов, один и теперь висит у меня на стене. Но, дойдя до конца, я увидел, что и отца римлянина я не знаю, и Аппия я не знаю, следовательно, это не живая мысль, а *фраза.* Я и бросил этот сюжет...»

«Природа, чужая жизнь, знакомые красоты человека, Помпея произвели на меня впечатление сильное, но внешнее. Искусство, знакомое, казалось мне умершим в том смысле, что жизнь того же народа вокруг меня нынче уже совсем другая» [2].

3 В СОВЕТ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ОТ ПЕНСИОНЕРА ХУДОЖНИКА ГЕ ДОНЕСЕНИЕ

26 генваря / 7 февраля 1860 г. Рим

Во вторую половину 1859 года художественные занятия мои состояли в работах предварительных для исполнения картины, содержанием которой я избрал *«Разрушение Иерусалимского храма Титом»* [1], о чем и имею честь донести Совету Академии согласно его предписанию.

Пенсионер художник *Ге*

4 ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ» Н. Н. ГЕ.

«Все непонятное, все нереальное я не заметил, как отбросил. У меня, кроме непосредственных чувств, ничего не было. Следовательно, кроме моего чувства добра, правды, как идеала, все раз-

рушено. Вот моя форма — *разрушение.* Какое разрушение может вполне выразить мое положение? Я нашел его и — начал картину: «Разрушение Иерусалимского храма». Голодная толпа, среди них ложный пророк. Он ждет спасения с неба. Храм горит; попы сражаются. Тит выходит из храма, и за ним несут естественные остатки реальности этого удивительного храма с пустым Святая Святых, которых не мог понять Тит».

«Кто этот пророк, кто эти голодные? Что такое для меня храм? Ничего. И я бросил и эту картину».

«Я кончил тем, что решил: лучше ничего не сказать, чем сказать ничего — слова Карла Павловича Брюллова. Нужно оставить искусство, и вот я оставил все...»

«Я хотел поехать в Россию и сказать, что потому ничего не привез, что убедился в отсутствии у себя таланта художественного...» [1]

5

Понедельник [1860? г. Флоренция]

Милая, дорогая Аничка, тысячу раз целую твои ножки за письмо твое, оно было неожиданно. Вчера, в воскресенье, мне было особенно тяжело, целый день я сидел дома, читал «Жак» [1], думал. Тысячу разных мыслей пробежало в моей голове. То мне делалось как-то особенно легко, то вдруг тяжесть падала со всей силой, особенно вечером. До 3 часов ночи я не мог заснуть, 2 раза зажигал свечу, принимался читать, но было трудно удержать мысли, которые роились и мешали читать. Сегодня мне легко, я получил твое письмо. Не грусти за меня, я выйду из такого состояния, я сегодня уже чувствую себя легче. Твое счастие, твоя святость, неприкосновенность, вот об чем я думаю, будь же спокойна, весела. Пусть эти прелестные дети тебя радуют. Не думай, друг мой, чтобы чтение на меня так влияло, чтенье меня успокаивает, я чувствую талант Жорж Санда. Многое превосходно. Я страдаю, но не жалею, что так случилось. За будущее я не боюсь, в нем твоя свобода, а может, и счастие, меня мучит прошедшее. Можно не винить себя, но от этого не легче ⟨...⟩ [2]

Целую Вас крепко, милые Аничка, Коля и Петруша, будьте счастливы, веселы и здоровы. Ваша радость — мое утешение.

После обеда пойду смотреть квартиры и сегодня же напишу. У Забелы я был вчера. ⟨...⟩ Писем нет тебе, вероятно, Алек[сандр] Ал[ександрович] пишет прямо в Антиньяно [3] ⟨...⟩

Якоби [4] не был у меня, у Забелы же я спрашивал вообще о русских, он бы сказал, ежели бы был.

6

[1860 г.? Флоренция]

Милый друг Аничка, сегодня три раза был на почте — нет от тебя ничего. Сегодня нельзя было писать портрет[1], он еще сыр. Я целое утро ходил, искал квартиры. На Piazza Independenza есть квартиры, но ужасно дорого, одна 30 скуд в месяц и не вполне удобно. Другая же около 22, но я надеюсь, что уступят *.

Я видел Штрома и говорил с ним об квартирах. Он не советует брать ту квартиру, о которой я тебе писал, он ее хорошо знает и говорит, что то самое худшее место во Флоренции и от того оно пустынно. Воздух нездоровый и сырой. Ты помнишь, Аничка, что мы поплатились за Бабуино[2]. Мне кажется, теперь грешно жертвовать здоровьем детей. Не доверяя Штрому, я, однако, был поражен дешевизной. Теперь, повидавши квартиры, я думаю, что, должно быть, Штром правду говорит ⟨...⟩ Я еще буду искать около Independenza. Штром говорит, что все русские бросаются на Арно, а потом бегут, как от чумы. Мне страшно за детей, что если правда и мы попадем в западню. Время терпит, можно найти.

Ты, пожалуйста, не обещай теперь остаться на сентябрь. Это очень невыгодно, а главное, в сентябре, может, будет холодно. Впрочем, об этом есть время поговорить.

Видел я еще квартиры на Piazza Maria Novella. Обе хуже той, что я тебе нарисовал в этом письме, и дороже. Мне кажется, что эта удобнее протчих; ежели тебе она нравится, напиши и я приступлю к торгу, а тем временем буду еще искать ⟨...⟩

Весь Ваш *Николай Ге*

7

21 июня [1861 г.] Попелюхи[1]

Милая Аничка, большое удовольствие мне ты доставила своими письмами. Слава богу, ты уже на месте. Здоровы ли Вы, какое то у Вас лето, здесь холодно, до сих пор жары еще не было. Просьба моя о паспорте со всеми нужными бумагами пошла, не знаю когда именно получу я паспорт, я надеюсь получить его, по крайней мере, так говорят, подождем.

Как-то Вы там живете, я думаю с Александриной[2] по целым ночам говорите? Поцелуй за меня эту добрейшую сестру. Мне бывает очень скучно, но эти минуты или часы эгоизма проходят при мысли, что Вам хорошо. Я ничего не делаю, теперь приехал к Осипу Никол[аевичу], с приездом же из Каменца несколько дней был у Григ[ория] Никол[аевича] ⟨...⟩

* Здесь нарисован план квартиры из пяти комнат.

Теперь, мой милый друг, напиши, что ты думаешь, как ты думаешь, я во всяком случае поеду. Но признаюсь тебе откровенно, что буду спешить, разумеется, лично приехать и поселиться здесь. Во всех отношениях мне здесь нравится жить, кроме того, что я вижу необходимость помогать себе и брату. Теперь, пока я не получу паспорта, мы с Григ[орием] Николае[вичем] разделимся. Теперь это удобно, можно, не платя пошлины, сделать раздел. Они в отношении усадьбы решили нам ее отдать, и я вижу, что жертвы они тут никакой не делают.

Но мне тяжело писать о себе. Мне хотелось бы послушать тебя о моих милых крошках, здоровы ли они? Милые мои, целую Вас. Может быть, бог мне и даст, что я Вас еще увижу. Коко! бережешь ли ты маму и Пепе[3], береги, мой дорогой. Целую твои ручки, ножки, мой голубчик, а Пепе, милая крошка, попроси маму, чтобы она тебя за меня расцеловала. Тетя Александрина, голубушка, ежели Вам хорошо, я не завидую. Большего горя я не знаю, как не видеть своих милых, точно слепой, будьте же милостивы, давайте знать о себе. Мне одно только утешение, только в то время и живу, когда имею вести от Вас, а протчее время тоска.

До свидания, целую Вас всех. Предан[ный] Вам до гроба *Николай.* ⟨...⟩

8

12/24 августа, суббота [1861 г. Львов]

Поутру в 8 часов приехал в Львов, дождь пошел, холодно. Пошел по городу, везде прошел, моя дорогая, где с тобой ходил. Места мне живо напомнили прошлое, грустно стало, купил бумаги, был в кафе и пошел писать тебе письмо. Где то ты, мой ангел, где дети — голубушка Коко, Пепе? Целую Вас и жду той минуты, как истинного рая, когда Вас обниму, увижу. Солнышко выглянуло, как то осветило душу, не так давит, а то с утра было ужасно тяжело. Сегодня пробуду еще во Львове, отдохну, переживу еще раз все и поеду без оглядки по железной дороге. По моему расчету это письмо должно тебя застать в Осланове, ты Аничка, дружок мой, запоздала с пашпортом, я боюсь, ну да не буду тебя мучить. Мне теперь все представляется иначе, чем другим людям.

Дорогу от Чорткова до Львова ехал я с попом католическим, много мы с ним и говорили, и спорили, я выпытывал все, что можно о крае, он, разумеется, поп в полном смысле слова, из его рассказов я одно только заключаю, что реформа здесь была исключительно экономическая и что еще крестьянин здесь чувствует

себя совершенно свободным. Милая Аничка, [ежели] это интере[сно], то ты прочти письмо мое к Григорию брату, я там ему пишу довольно подробно.

Скажу тебе только такую новость, что я сегодня читал в польской газете. В «Колоколе» помещено послание женщин невест и сестер русских к полячкам; в газете — в переводе на польский и не вся статья, но отрывки; но чрезвычайно сильная вещь, трогающая до слез. Газета эта «Przegląd» 22 августа, четверг[1]. Может она и получается кем в околице. Теперь пойду в город обедать и осматривать город, ежели найду что-нибудь интересное — допишу. А теперь до свидания, дорогая. Целую Вас трех и сестру Александрину.

Весь ваш *Николай Ге.*

Здесь в Галиции очень сильна партия русинов[2]. Я пошел в редакцию, познакомился с представителем этой партии и буду брату Григорию писать об этом, а теперь до свидания. Нет, еще поговорю. Вчера я пошел искать русинскую партию, у них я и ночевал сегодня. Пошел в униатскую церковь, первый раз был и был поражен, что за столько веков так много осталось малорусского [и в] * народе, и в обрядах. Интересно видеть, как католицизм вкрадывался, но одолеть смысла [?] не мог[3]. Я прослушал целую обедню и совершенно, как в Малороссии, бабы бормочут, мужчины в голос читают молитвы и вздыхают, даже типы малорусские. Ежели ты, будучи во Львове, захочешь, можешь познакомиться с редактором газеты русинской «Слово», очень милый человек. Адрес его такой Bohdan Dziedzicki (Богдан Дедитский) na Lyczakowie, № 100, 4/4. Все, что ты ему расскажешь о Малороссии, будет для него большим удовольствием. Но ежели не будет времени, то проедешь, не останавливаясь. Сегодня я еще не поеду из Львова, завтра меня еще просили прийти к ним ⟨...⟩

Дорогие мои Аничка и детки, приезжайте скорее, да сестру Александрину непременно привезите[4]⟨...⟩

9

28/16 августа, среда [1861 г.] Вена

Милый друг Аничка.

Как мне не хочется ехать, я приехал в Вену сегодня поутру. Две ночи не спал, приходилось ехать ночью и из Львова в Ясло и из Перемысля в Вену по железной дороге ⟨...⟩ В Львове я встретился с малороссом, профессором лицея Нежинского Лашнюковым[1]. Мне

* Край листа оборван.

он говорил, что хорошо знаком с Сашей[2] и слышал о тебе, что ты приехала, но не знаком с тобой. Очень жаль, что я встретился с ним, а у меня билет в дилижансе и потому недолго с ним был, а кажется хороший человек. Много он рассказывал про Малороссию и про теперешние дела ⟨...⟩

Из Львова выехал под вечер. Сидели со мною два купца молдаванина и ксендз. Спорили мы, мою сторону держали молдаване против ксендза. Молдаване — добрые люди и не лишенные сведений человеческих. В Перемысле мы взяли билеты на железную дорогу, но я в третий класс, а они во второй. Я попал исключительно в общество жидов и просидел сутки ни слова не говоря. Только на станциях встречался с молдаванами. Сегодня приехал в 7 часов утра, оделся, умылся и пошел ходить. Прежде всего пошел по тем улицам, где с тобой ходил ⟨...⟩ До часу, не уставая ходил, полгорода обошел, ужасно скверно в городе, после деревни. Здесь есть рукав Дуная, с обеих сторон берега обсажены акациями, большими деревьями, и по ним можно видеть, какая гадость город; а может, осень, да на душе нехорошо, оттого так мне все не нравится ⟨...⟩ Сдуру пошел обедать, да и сам не знаю, почему на вопрос, какой обед в 1 гульден или в 2, и скажи я в два. Когда начали давать обед, я и сообраз[ил], что это ужасно глупо, ведь это рубль. Мне так стало досадно, что и обедать не хотелось, ну да я себе задам за это — три дня кроме хлеба ничего не буду есть.

Голубушка, Аничка, что бы я дал, чтобы тебя и деток увидеть, мне постоянно приходит мысль дождаться тебя. Ежели бы ты приехала, я в Венеции подожду, там дешевле. Ехать назад я не могу. Треть уже суммы, даже более, истратил — 100 франк[ов], остает[ся] 180. Я употреблю все старание дождат[ься] тебя в Венеции. Ты остановись в том же отеле, кажется Victoria, я то его отыщу, а у тебя записано, ежели же в случае не то — напиши карточку, где останови[лась], и брось мне с адресом Poste restante ⟨...⟩

10 ДОНЕСЕ́НИЕ Н. Н. ГЕ В СОВЕТ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

16 февраля 1862 г. Флоренция

Недостаточность собранных сведений, сложность и величина затеянной картины, притом материальная остановка: переезд из Рима в Флоренцию, трудность мастерской большого размера в Флоренции заставили меня отложить мою затею до того времени, когда я в состоянии буду исполнить эту картину в полном смысле истории и искусства[1]. Академия сама сознала необходимость влияния науки, а изучение очень замедляет исполнение, и часто делает на время невозможным.

Занятия мои не ограничивались одним изучением, я писал картину «Тайная вечеря»[2], которую надеюсь ко времени выставки представить на суд Академии.

Пенсионер Академии *Николай Ге.*

11 ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ» Н. Н. ГЕ

«Приехав из Рима во Флоренцию, я разбирал св. Писание, читал сочинение Штрауса[1] и стал понимать св. Писание в современном смысле, с точки зрения искусства».

«Св. Писание не есть для меня только *история.* Когда я прочел главу о «Тайной Вечере», я увидел тут присутствие драмы. Образы Христа, Иоанна, Петра и Иуды стали для меня совершенно определительны, живые — главное по Евангелию; я увидел те сцены, когда Иуда уходит с Тайной Вечери, и происходит полный разрыв между Иудой и Христом. Иуда был хорошим учеником Христа, он один был иудей, другие были из Галилеи. Но он не мог понять Христа, потому что вообще материалисты не понимают идеалистов...»

«Я увидел там горе Спасителя, теряющего навсегда ученика — человека. Близ него лежал Иоанн: он все понял, но не верит возможности такого разрыва; я увидал Петра, вскочившего, потому что он тоже понял все и пришел в негодование — он горячий человек; увидел я, наконец, и Иуду: он непременно уйдет. Вот, понял я, чтó мне дороже моей жизни, вот тот, в слове которого не я, а все народы потонут. Что же! Вот она картина! Чрез неделю была подмалевана картина, в настоящую величину, без эскиза. Правду сказал К. П. Брюллов, что две трети работы готовы, когда художник подходит к холсту...»

12 ИЗ ЖУРНАЛА ЗАСЕДАНИЯ СОВЕТА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

7 сентября 1863 г.

Определено: Пенсионера Николая Ге за представленную им картину «Тайная вечеря», которая исполнена с особенным искусством и с сильным психическим выражением,— признать профессором исторической живописи, и о сем внести на утверждение будущего общего собрания.

13 ПИСЬМО Н. Н. ГЕ В КОМИТЕТ МОСКОВСКОГО ОБЩЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВ

28 ноября 1863 г. С.-Петербург

Искренно ценя внимание Комитета, я за особенное удовольствие сочту употребить все старания, от меня зависящие, доставить на выставку Общества любителей художеств мою картину.

Прошу принять Комитет уверение в глубочайшем моем уважении.

Николай Ге.

14 Н. Н. ГЕ — А. П. ГЕ

13 декабря 1863 г. С.-Петербург

Милая, дорогая Аничка.

Боже мой, за что ты мучишься, томишься, что мне делать, целую неделю это письмо будет идти. Измученный, истерзанный, я всеми силами души умоляю тебя ради этих святых Коко и Пепе не мучь себя. Надежда блеснула и я, может, скоро буду с Вами, обниму крепко расцелую ⟨...⟩

Узнавши, что императ[рица] видела мою картину и что ей нравится, я только мог вздохнуть. Милая, дорогая Аничка, как сумасшедший [?] жду каждую минуту. Я томлюсь, а не наслаждаюсь в обществе приятелей; без квартиры, без угла, без гроша денег я брожу от одного до другого, болея душой о своем положении. Протяни мне руку помощи, обними меня, пощади меня, дорогая моя ⟨...⟩ И больших и маленьких целую, целую крепко ⟨...⟩ Верь, что жизнь для нас возможна, неужто все беды на нас грянут.

Твой навеки *Николай Ге*

Завтра буду тебе писать, а сейчас пойду еще узнавать ⟨...⟩

Я никуда не поеду, как только узнаю, что картина покупается, сейчас, давши тебе знать по телеграфу, вслед еду. Будь же сильна, помоги мне вынести эти последние, может быть, минуты томления ⟨...⟩

15 Н. Н. ГЕ — Г. Г. ГАГАРИНУ

25 декабря 1863 г. С.-Петербург

На вопрос канцелярии Академии Художеств, сделанный мне по высочайшему повелению, имею честь ответить, что я ценю картину мою в пятнадцать тысяч рублей серебром[1].

Профессор *Николай Ге.*

16 В ПРАВЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ПРОФЕССОРА НИКОЛАЯ ГЕ. РАПОРТ

15 февраля 1864 г.

Назначенные мне к выдаче из Академии за картину мою «Отторжение Иуды» *десять тысяч рублей сереб*[*ром*] покорнейше прошу выдать купцу 1-й гильдии Михаилу Павловичу Сырейщикову под его расписку в шнуровой книге.

Профессор *Николай Ге.*

17 А. В. НИКИТЕНКО. ИЗ ДНЕВНИКА

27 [сентября] пятница [1863 г.]

На выставке в Академии художеств. Очень хвалили картину [Н. Н.] Ге «Тайная вечеря». Картина эта сделала на меня неприятное впечатление. Христос похож на какого-то молодого парня, кручинящегося о чем-то. Это они называют простотою в духе новейшего искусства. Ведь идеалов положено не иметь ни в поэзии, ни в живописи, хотя человек на каждом шагу их творит сотнями, потому что синтезис, идеализация в его природе. Если простота есть естественность, отсутствие преувеличений и лжи, то кто будет спорить против нее? Но если она есть не иное что, как так называемая натура, обнаженность от всех возвышенных проявлений и выражений духа, то что же она, как не пошлость, жалкое отражение наших ежедневных жалчайших сплетней, интересов и пр.? [1]

11 [октября] пятница

〈...〉 Был 〈...〉 [И. Н.] Крамской, с которым я имел прения о картине [Н. Н.] Ге. Он находит, что она — удивительная вещь [2], и я нахожу, что она удивительная по изображению Христа, который представлен в виде здорового, румяного парня, кручинящегося о какой-то неудаче 〈...〉 Главное, она меня возмущает не сама собою, а тем, что служит выражением того грубого материализма, который хочет завладеть искусством, так же как нравственным порядком вещей.

18 В. Г. ХУДЯКОВ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

2 октября 1863 г. С.-Петербург

〈...〉 О выставке сказать Вам много отрадного 〈...〉 нельзя, она вообще довольно бедная, исключая картины Ге, но с которой я никак не мирюсь, с которой, впрочем, и немногие мирятся. Это явление действительно странное по замашке, по впечатлению нельзя не признать ее за очень талантливую вещь, но по обращению, с которым художник трактовал этот сюжет,— это верх пошлости! Сюжет столь возвышенный и глубоко драматичный трактован тоже, пожалуй, драматично, но грязно до безобразия, даже до сожаления, что художник с талантом, можно сказать, подавил в себе все благородное и высказался так невежественно и небрежно! Одним словом, это тот же Перов с попами на пасху [1]. Грустно! 〈...〉

19 М. И. БОЧАРОВ — К. К. ГЕРЦУ

16 ноября 1863 г. [Петербург]

〈...〉 Выставка, хотя для публики кончилась, но не разбирается, ждут государя. Картину Ге наследник не купил, против ее восстали попы. Что сделает государь?

В субботу из Академии вышло вон 16 человек конкурентов на 1-ю золотую медаль. Потому, что не хотели принять программы на заданную тему, из скандинавской мифологии, просили работать на свои темы, но им в этом отказали ⟨...⟩[1]

20

20 декабря 1863 г. [Петербург]

⟨...⟩ Выставка в Академии кончилась ⟨...⟩ тем, что избранные картины таскали во Дворец и из всего этого вышел нуль. Ведь ты бы проиграл пари, которое мне предлагал. Картину Ге не купили, а между тем ее тащили из всех сил, даже против сил[2].

В Академии делаются неистовые чудовищные вещи. Как тебе это покажется, что литература без цензуры Академии не может писать об ней и вообще об искусстве. Что ты скажешь о том, что Академия просит Третье отделение делать следствие и следить за теми бывшими конкурентами, которые вышли вон, что и приведено в исполнение[3]. А как нравится поступок этих временщиков, что они всеми силами и происками хлопочут о том, чтобы не утвердили устава художнического клуба и успели, что министр вынужден был делать запрос в Академию, что это за юноши и народ и можно ли им разрешить. Можно ожидать, каков будет ответ. Депутатами были для представления устава профессора Кузьмин, Кракау, Ге и Пранг[4]. Вот Вам Академия, вот прогресс, вот ее представители ⟨...⟩

21 [Н. Д. АХШАРУМОВ] ЗАМЕЧАТЕЛЬНАЯ КАРТИНА (ПИСЬМО ИЗ ФЛОРЕНЦИИ)

Наши любители узнают, конечно, не без удовольствия, что нынешней осенью на годичную выставку Академии художеств прислана будет вещь поразительной красоты — картина, по новости, силе и глубине содержания оставляющая за собою далеко все, что мы видели и чем любовались в течение многих лет. Надо признаться, конечно, что мы не избалованы в этом отношении. Наши художники присылают нам из Италии очень редко что-нибудь выходящее из ряда сухих плодов академической выправки. За исключением мастерской картины Иванова[1], мы имели от них, в последнее время, мало ⟨...⟩ Бесплодие русской живописи начинает входить в поговорку. Один только genre составляет из этого исключение ⟨...⟩ но мы не о нем говорим. Картина Н. Н. Ге принадлежит к историческому роду живописи, а в этом то именно роде и существует у нас застой.

Картина, о которой мы говорим, изображает Тайную вечерь. Кто не видал ее, того, конечно, сильно охолодит выбор сюжета, на

первый взгляд совершенно исчерпанного и слишком уж хорошо знакомого всем 〈...〉 При слове Тайная вечеря всякий невольно воображает себе длинный стол в просторном покое, за которым сидят на стульях 12 апостолов, по шести с каждой стороны; а в середине Христос, спокойный, невозмутимый, без всякого признака человеческой страсти на светлом лице. Затем удивление на лице Петра или Иоанна и печать низких, предательских замыслов на рыжей фигуре Иуды 〈...〉 Никакой драмы, ничего говорящего явственным языком живописной формы о внутреннем смысле того события, которое живописец берется изобразить. Один шаг далее этого всем известного типа делает знаменитая фреска Леонардо да Винчи [2] 〈...〉 Но и у Леонарда да Винчи на лице главного деятеля не отражается личного, внутреннего участия в 〈...〉 драме 〈...〉 Мы не видим страдания и не видим 〈...〉 естественного, невольного возмущения сердца, отягченного мрачным предчувствием 〈...〉 Это абстракт того высокого превосходства над окружающим и божественного, невозмутимого спокойствия, которые мы находим в догмате 〈...〉 Картина в том смысле, как мы ее понимаем, а наш век не терпит сухих, символических отвлечений, и не должна служить простой иллюстрацией богословскому догмату. Она должна изображать событие во всей его полноте, предметом которого служит только объем момента, выбранного художником.

Возвращаясь к картине Н. Н. Ге, мы повторяем еще раз, что она удивляет своею новостью 〈...〉 Комната, освещение, стол, группа лиц, расположенных вокруг,— все имеет характер чего то, в первый раз вами увиденного и поражающего вас своим оригинальным характером. Вы чувствуете, что автор не имел дела ни с кем из своих предшественников, что он взял свой сюжет из первых рук — почерпнул его из источника и понял его, пережил своим сердцем во всей полноте.

Бедное, тесное помещение, грубыми плитами устланный каменный пол, окно, похожее на окно простой избы, случайно и наскоро выбранной местом встречи. Среди комнаты небольшой стол, тоже, по-видимому, случайно выбранный для вечерней трапезы. У стола возлежит 〈...〉 главное действующее лицо события. Черты, положение — все говорит, что Христос огорчен глубоко. Это вас поражает; вы не привыкли видеть на этом лице то, что вы здесь видите 〈...〉 Фигура на первом плане — это Иуда, но не тот грубый злодей, каким его рисовали многие. Нет, это величественный, исполненный мрачной красоты образ, в котором вы видите тип того энергического, живучего племени и народа, против черствого, жестко-практического и материального духа которого боролся Иисус. Это все *иудейство* 〈...〉 воплощенное в одном живом

человеке, еще недавно избранном члене небольшого кружка реформаторов, но теперь разрывающим с ними связь, конечно, не вследствие мелкой обиды или копеечной жадности, а потому, что он с ними не мог сойтись ⟨...⟩ Между ними сделана была последняя попытка сблизиться, высказано было последнее слово, и затем один из тринадцати покидает их круг. Посмотрите на это лицо: это отступник в полном значении слова, но это не тот мелкий шпион и предатель, который продал учителя за дешевую цену ⟨...⟩ Нет, тридцать серебреников играют тут роль простой формальности ⟨...⟩ Если б отступнику только деньги были нужны, то с чего бы ему идти и повеситься после их получения! Не говорит ли это самоубийство ясно, что Иуда сам ценил дорого то, с чем он разорвал свою связь на тайной вечери, и сам страдал глубоко от разрыва, но что причина разрыва лежала глубоко во всем его существе ⟨...⟩

⟨...⟩ Не все еще успели понять причину разлада, нарушившего ⟨...⟩ мирную их беседу. Только двое принимают живое участие в происшедшем: Иоанн ⟨...⟩ и Петр ⟨...⟩ Лицо Петра не чуждо негодования; на лице Иоанна жалость борется с легким оттенком недоумения. Сильный свет лампы, которую заслоняет собой уходящий, падает ярким заревом на пол, на стол и на типическое лицо Петра. В этом свете и в полумраке глубоких теней рисуется убогая обстановка комнаты. В щели окна ⟨...⟩ слабо просвечивает синий свет сумерек. Во всей картине никаких признаков театральности, холодно целящей на эффект, или сухой, академической чопорности и манерности ⟨...⟩ Общее впечатление картины прежде всего реальное, потом глубоко драматическое. С первого взгляда вы чувствуете себя между живыми людьми и в живой ⟨...⟩ обстановке, со второго — вы увлекаетесь драмой, происходящей у вас на глазах ⟨...⟩ Г. Ге ⟨...⟩ шесть лет занимался в Италии и, как мы слышали, три раза бросал начатые картины, не находя себя еще в них довольно свободным от школы. Тайную вечерю писал он два года. Смотря на нее, вы не скажете ни за что, к какой школе принадлежит живописец — так успешно он успел выбиться изо всех. Вы видите совершенно оригинального, самостоятельного мастера, за которого можно поручиться, что он пойдет своею дорогою и будет всегда верен себе и строгой правде своих сюжетов.

Флоренция. 1/13 августа 1863 г.

22 [Д. Д. МИНАЕВ]. ДНЕВНИК ТЕМНОГО ЧЕЛОВЕКА

Через несколько дней в залах Академии художеств откроется годичная выставка художественных произведений [1]. До открытия выставки мне удалось проникнуть в залы Академии ⟨...⟩ я хочу теперь сказать несколько слов об одной новой замечательной кар-

типе русского художника Ге. Своим превосходным произведением Ге смело и прямо завоевал себе место рядом с произведениями Брюллова и Иванова. Самый выбор сюжета для картины Ге [Тайная вечеря] доказывает смелость художника, не побоявшегося приняться за тему уже слишком избитую ⟨...⟩ Как ни стара эта тема, но для сильных серьезных талантов не существует вовсе тем старых; в их руках каждый сюжет может быть новым. Таким именно и является Ге в своей картине. Вы ⟨...⟩ видите убогую комнату с низким потолком и с маленьким под решеткой окном. Около стола на простом ложе по римскому обычаю возлежит Христос ⟨...⟩ Лицо Спасителя печально и грустно: он, видимо, страдает и скорбит душою ⟨...⟩ Вы читаете, что от него в лице Иуды оторвалась сила, оторвался человек, которым дорожит учитель. В мрачной же и суровой фигуре Иуды вы в первый раз встречаете не мелкого честолюбца, но неумолимого фанатика, который видел в учителе своего соперника, идущего против его убеждений. В картине взят момент разрыва ученика со своим учителем. С левой стороны около Христа стоит юноша Иоанн, удивленный, пораженный дерзостью Иуды ⟨...⟩ С другой стороны поднимается фигура апостола Петра ⟨...⟩ гневного, безмолвно негодующего ⟨...⟩ Весь интерес, вся драма сосредоточивается на этих четырех фигурах, которые поражают, как и вся картина, какой-то простотой и самой неподдельной искренностью ⟨...⟩ Будем теперь ждать открытия выставки, где мы встретимся с одним из тех произведений, какими не часто балует нас наша Академия художеств.

23 А. СОМОВ. ВЫСТАВКА ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

⟨...⟩ Выставка нынешнего года ⟨...⟩ так не богата, как никогда еще не бывала. Несмотря на то, она — одна из замечательнейших и этим обязана присутствию на ней двух-трех превосходных картин, особенно капитальной работы г. пенсионера Ге, изображающей *Тайную вечерю* ⟨...⟩

Никогда еще русский художник, отправленный за границу для усовершенствования, не возвращался таким независимым талантом, как г. Ге. Не будет никакого преувеличения, если скажем, что русская школа за все время своего существования не произвела ничего, в чем проявлялось бы столько творчества, чуждого постороннему влиянию, как в картине, привезенной этим художником. Отвергнув всякое предание в искусстве, г. Ге обратился к чистому источнику искусства и внес в русскую живопись живую струю, которая должна освежить поблекший исторический род живописи и показать, что история и господствующий в нашей школе жанр не подлежат резкому разграничению.

В этом соединении истории с жанром, по моему мнению, главная заслуга г. Ге. Он взглянул на задачу исторического живописца здравыми глазами и понял, что такой живописец не должен быть простым иллюстратором исторического сказания, но обязан читать между его строками и передавать не столько внешний факт, сколько дух эпохи и ее общечеловеческое значение.

В этом отношении у г. Ге только один предшественник — бессмертный Иванов. И тот и другой преследовали одну задачу: они вели непримиримую войну с академической рутиной и оба вышли победителями. Смею сказать — г. Ге шагнул еще дальше, чем его предшественник на пути к свободе стиля ⟨...⟩

В 1857 году, на дороге из Неаполя в Марсель, мне привелось встретить г. Ге. То был первый год его пенсионерства, но уже тогда он был в каком-то переходном состоянии. Он начинал сознавать несостоятельность того, что вынес из Академии, ложь всяких исключительных школ и стилей. Потом, поселясь снова в Италии, он несколько раз принимался за работу и постоянно бросал начатые картины, в которых, казалось ему, еще проглядывала Академия. Наконец разочарование дошло до того, что он решился проститься с живописью, бросить кисти и воротиться в Россию. К счастью для искусства, это намерение не исполнилось.

Внимательно читая Евангелие и новейших его толкователей, г. Ге остановился на сюжете, уже миллионы раз трактованном художниками ⟨...⟩ и этот сюжет представился ему в новом свете. В измене Иуды он понял не побуждение низкой алчности, но грустную развязку несогласий между творцом нового учения и его последователем, не могшим отречься от древнего иудейства. Этот новый взгляд на предмет открыл в нем глубокий драматизм ⟨...⟩

Он переносит вас в убогую комнату, в углу которой находится стол, покрытый простою, но чистою скатертью, а вокруг него — такие же бедные ложа. Стены голы; небольшое окно высоко над полом ⟨...⟩ и в него смотрится синяя лунная ночь, обрисовывая силуэты кипарисов. Комната освещена ночником на высокой подставке ⟨...⟩ На столе остатки ужина и простая посуда ⟨...⟩ Среди этой незатейливой обстановки собрано тринадцать фигур, бедно одетых, как и следовало быть ⟨...⟩ его ученикам, набранным из рыбаков и мытарей ⟨...⟩

Окончательный разрыв между Христом и Иудой совершился. Иуда, воспитанный в еврейских предрассудках, любящий родину ⟨...⟩ доведен до крайности. После долгих колебаний он пришел к убеждению, что Иисус не восстановитель величия родины, а враг ее, грозящий разрушить все, что, по понятиям тогдашнего еврея,

составляло ее национальность. Дьявол вошел в сердце Иуды 〈...〉 Этот дьявол — демон мщения, а не корыстолюбия; он ведет Иуду 〈...〉 к доносу на Христа в измене, результатом которого может быть одно самоубийство предателя, когда утихнет в нем первая горячность и заговорит голос прежней чистой совести. Тридцать серебреников только формальность — плата, которую назначило правительство за донос 〈...〉 Это не негодяй 〈...〉 но глубоко оскорбленный старообрядец, приносящий учителя в жертву своим предубеждениям 〈...〉

〈...〉Один Христос понимает, что́ происходит в душе изменника. Лежащая фигура Спасителя полна глубокою скорбью о том, что его 〈...〉 не поняли даже свои, что один из учеников враждебно его покидает, другой скоро отречется от него и все разбегутся. Но он уже готов испить свою чашу, и не хочет, хотя бы и мог, остановить предательство. Пусть оно совершится, пусть прольется кровь искупления; она должна открыть глаза прозелитам, связать их небольшое общество в дружную семью, которая разнесет по целому миру учение любви и спасение 〈...〉

Общее расположение картины превосходно. Особенно надо удивляться искусству, с которым художник решил трудную задачу: в малом пространстве угла комнаты поместить второстепенные лица, не растянув их в одну прямую линию, но и не стеснив в тяжелую массу. Фигуры Петра и Иоанна дают композиции некоторую симметрию; однако она разнообразится их выразительностью 〈...〉 Хотя, без всякого сомнения, г. Ге вынес обладание рисунком из классов Академии, но до того переработал его самостоятельным изучением, что в нем не осталось ничего академического 〈...〉 В самой манере накладывать краски г. Ге не хотел иметь ничего общего с прежним: смелая, даже чересчур эскизная кисть его до крайности своеобразна. Ее нельзя рекомендовать для подражания, но она достигает своей цели: производит сильный и верный колорит, выдержанное освещение и превосходнейший общий тон картины 〈...〉

24 В. В. СТАСОВ. АКАДЕМИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА 1863 ГОДА

〈...〉 Для меня слишком ясна роль, которую может играть у нас г. Ге. Я не вижу у него высшего творческого дара; я не вижу у него той глубокой и правдивой фантазии, которая создает неожиданное, великое из элементов, всюду рассыпанных в действительности; я не вижу у него способности к меткой характеристике выбранных лиц,— одним словом, я не вижу у г. Ге всех тех важнейших сторон таланта, которые составляют основу великих мастеров и

заставляют их творить создания, на которые будут радоваться десятки тысяч людей. Всего этого нет в таланте г. Ге. Главные мотивы избранной задачи поняты у него слабо или неверно. Его Христос не заключил в себе ни одного из тех высоких качеств, под влиянием которых в мире совершился переворот беспримерный, неслыханный: перед нами представлен лишь слабый, бесхарактерный человек, почти растерявшийся в каком-то выдуманном, бог знает откуда взятом, споре; перед чем же мог до такой степени упасть духом и уныть тот, кто явился для всемирного переворота? Что такое мог для него значить какой бы ни был упрямый, закоснелый спорщик? Так представлять Христа — значит вовсе не понимать ни его характера, ни его значения 〈...〉 Что касается до апостолов, то они в новой картине играют роль самую несчастную: Петр и Иоанн только что удивляются происходящему перед их глазами. Что это за люди, что за характеры? Ни на что другое, ни на какое другое человеческое более сильное, стремительное и глубокое чувство их не хватило! Остальные апостолы не выразили даже и этого: они служат просто для наполнения фона и находятся на картине всего более потому, что так непременно нужно. Таким образом, если смотреть на картину г. Ге со стороны ее задачи, со стороны содержания, она не представляет ничего особенно замечательного и даже скорее должна оставить нынешних и будущих зрителей недовольными; в то же время она не должна служить будущим художникам руководящею нитью на новых путях искусства: она может разве только быть предостережением против неглубокого и несерьезного вникания в сущность изображаемого на картине. Но все переменяется, если посмотреть на произведение г. Ге с другой стороны, со стороны его выполнения. Здесь заслуги г. Ге значительны и ставят его высоко в ряду всех являвшихся у нас художников. После всей брюлловской пестроты, после всей ивановской безэффектности, г. Ге первый снова указал на здоровый, талантливый колорит старых мастеров великого времени итальянского искусства; он первый же показал нашим художникам, что есть возможность трактовать сюжеты священной истории еще иначе, чем сухо, скучно, как это до сих пор принято было у нас, и что из сюжетов, бранных художниками уже бесчисленное множество раз, можно все-таки извлечь столько нового, живописного, свежего и нетронутого, что каждому покажется, будто сюжет в первый еще раз появился на свет в его картине. Все это — такие заслуги, которых история нашего искусства не забудет и которые принесут, конечно, громадную пользу нашим художникам и нашему художеству 〈...〉

25 М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН. КАРТИНА ГЕ

Я вовсе не имел намерения беседовать с читателем о нынешней выставке Академии художеств. Во-первых, я совсем не считаю себя компетентным судьей в этом деле, а во-вторых, подобного рода отчеты вообще не входят в программу моих обозрений. Но было на этой выставке одно явление, до того сосредоточившее на себе общее внимание, что обойти его значило бы показать совершенное непонимание того общественного значения, которое оно в себе заключает. Это явление — картина Ге «Тайная вечеря».

Я не знаток в живописи; напротив того, признаю себя в этом отношении совершенно принадлежащим к толпе; но, быть может, именно поэтому-то картина и произвела на меня такое глубокое впечатление ⟨...⟩ Если б я был знатоком, то, наверное, нашел бы в картине множество неисправностей; я сказал бы, например, что некоторые носы не довольно тщательно отделаны, что некоторым складкам на одеждах дано не совсем соответствующее положение («посмотрите, сказал бы я, как г. Тютрюмов бобровые воротники пишет!» [1]), что скатерть на столе носит признаки слишком современного происхождения и т. д. и т. д.; с другой стороны (тоже если б я был знатоком), я мог бы указать в картине множество таких красот, которые для простого смертного совершенно недоступны ⟨...⟩

Мне нравится общее впечатление, производимое картиной; мне нравится отношение художника к своему предмету; мне нравится, что художник без всяких преувеличений разъясняет мне, зрителю, смысл такого громадного явления; что он не говорит мне при этом хвастливо в укор: «Благоговей перед моим трудом и молчи!», как делают многие из его собратий, а, напротив того, оставляет мне полную свободу размышлять и даже сам подает повод для разнообразнейших выводов и умозаключений ⟨...⟩ Художник имел в виду изобразить в своей картине совсем не ряд носов, поражающих разнообразием и красивостью; он имел в виду представить в живом образе величайшее событие, и представить так, чтобы толпа зрителей его поняла и чтобы смысл события не затемнялся никакими преувеличениями. Я, с своей стороны, очень рад, что нашелся наконец добрый человек, который написал картину собственно для меня, зрителя толпы, а не для знатоков-педантов, которые могут, если желают, уловлять правильность носов в других картинах, в изобилии находящихся на выставке, как, например, в картине г. Флавицкого «Последние минуты христиан, осужденных на растерзание хищными зверями», в картине г. Венига «Ангелы, возвещающие гибель Содома» и (о, истинное торжество прекраснейших носов!) в картине г. Плешанова «Блудница

перед Иисусом Христом» [2]. Я рад этому, потому что очень искусно написанных картин не понимаю, и требую, чтоб художник относился ко мне доступным для меня образом, чтоб он если желает сделать меня участником изображаемого им мира, то не заставлял бы меня лазить для этого на колокольню, а вводил бы в этот мир так же просто и естественно, как я вхожу в мою собственную квартиру ⟨...⟩

⟨...⟩ Как бы ни был громаден и особен смысл известного явления, он вовсе не утрачивает ни своей громадности, ни своей особенности от того, что художник приступает к нему просто, с желанием проникнуться истинным смыслом его.

А для толпы некоторое вразумление и поучение еще очень и очень не лишне. Как только дело выходит из области интересов чисто материальных, она почти всегда находится в недоумении, если не в глубоком невежестве. Она очень хорошо усвоят себе смысл явлений, зарекомендовывающих себя непосредственными, осязаемыми результатами, но с недоверчивостью и робостью относится к таким явлениям, которые хотя шире и глубже захватывают основы жизни, но еще не подходят под положительные определения и представляют собой то, что известно под общим наименованием «стремлений», «мечтаний» и «предвидений». Толпа отчетливо понимает выгоды, которые представляют хорошо устроенные пути сообщения перед дурными, дешевизна производства перед его дороговизною, легкий налог перед тяжелым, но она положительно хлопает глазами и недоумевает, когда до слуха доходят такие выражения, как «свобода», «убеждение», «право» и т. п. ⟨...⟩

⟨...⟩Вот в этом-то смысле именно и необходимы те вразумления и поучения, о которых я сказал выше. И нет нужды, что при этом мы как будто хлопочем о распространении таких понятий, которые мы сами себе рационально объяснить не можем: мы не должны забывать, что делаем в этом случае то самое дело, которое в данную минуту наиболее соответствует насущным потребностям общества.

Возьмем для примера геройство. Конечно, само по себе это вещь очень сомнительная, потому что здесь издержки не только не окупаются непосредственными результатами, но даже кажутся совершенно бесцельными. Нормальное состояние общества вовсе не допускает геройства, потому что там не может быть повода, его вызывающего; нормальное состояние общества предполагает не только удовлетворение всем законным потребностям человека, но и полное отсутствие всякой случайности, могущей нарушить общую гармонию, полную обеспеченность в будущем; к чему тут

геройство? Но, с другой стороны, из всех известных нам общественных типов ни один, конечно (по крайней мере, со стороны внешних признаков), не соответствует в такой степени представлению об идеальном обществе, в какой соответствует ему именно жизнь толпы, с своею непосредственностью и самодовольством. И здесь есть своего рода удовлетворение, и здесь как будто представляется обеспечение против тех случайностей, которые так жестоко тяготеют над человеком, уже вышедшим из состояния непосредственности. Жизнь масс является сравнительно более легкою, но эта-то легкость именно и делает, что они ко всякому акту геройства относятся с некоторою игривостью. Они не прочь даже приравнять в этом случае человека толпы нормальному человеку и назвать геройство безумством. Вот здесь-то и следует образумить толпу, здесь-то и следует ей объяснить, что сходство, которым она так хвастается, есть сходство грубое и притом основанное на одних внешних признаках. Ей следует доказать, что то, что при нормальном состоянии общества представляется удовлетворением осмысленным и сознательным, то при эмбрионическом его состоянии объясняется скудостью и ограниченностью требований; что в первом случае является действительным обеспечением человека от наплыва случайностей, то во втором объясняется беспечностью и неясностью представления о будущем. А следовательно, друзья мои, если в первом случае геройство упраздняется совершенством и нормальностью самой общественной комбинации, то во втором оно упраздняется только силою вашей немощи 〈...〉

Я вовсе не имею претензии утверждать, чтобы объясненные выше рассуждения имели непосредственную связь с картиною Ге, тем не менее совершенно справедливо, что и возможно, и совершенно естественно человеку предаться размышлениям при виде произведения, столь трезво и серьезно задуманного. Картина Ге представляет у нас явление совершенно новое именно по совершенному отсутствию всяких рутинных приемов и приторно-казенных эффектов и по совершенно ясному отношению художника к изображаемому им событию. И такова сила художественной правды, что это отсутствие эффектов не только не умаляет значения самого события, но, напротив того, усугубляет его и представляет событие во всей его торжественной поучительности, во всей поразительной красоте.

Картина Ге изображает перед нами тот момент события, когда уже «Тайная вечеря» окончилась. Иуда удаляется; от всей его темной фигуры веет холодом и непреклонною решимостью; уход его сопровождается скорбью, недоумением и негодованием со стороны прочих присутствующих, но он лично, очевидно, уж стал

на ту точку, когда оставляемый человеком мир не шевелит ни одной струны в его сердце, когда все расчеты с этим миром считаются раз навсегда поконченными. То, что, быть может, еще недавно было предметом глубокой внутренней борьбы и мучительных колебаний, в настоящую минуту уже не представляет никакого сомнения. Среди того мира, который он теперь оставляет, он и прежде чувствовал себя чужим; если он присоединился к нему и долгое время в нем оставался, то это произошло по недоумению, потому что он искал в нем осуществления своих собственных надежд и целей, которого, однако ж, не нашел. Да, вероятно, и у него были своего рода цели, но это были цели узкие, не выходившие из тесной сферы национальности. Он видел Иудею порабощенною и вместе с большинством своих соотечественников жаждал только одного: свергнуть чужеземное иго и возвратить отечеству его политическую независимость и славу. Все остальное, все прочие более широкие цели были для него пустым звуком, праздным делом, скорее препятствовавшим, нежели способствовавшим выполнению пламенной его мечты. Нет сомнения, что и он не без тяжелого чувства пришел к уяснению своих отношений к этому чуждому для него миру, нет сомнения, что и тут дело не обошлось без споров с их внезапною непримиримостью и столь же внезапными возвратами, но как только он окончательно убедился, что мертвое и живое не могут идти рядом, то предстоявший ему образ действия обозначился сам собою. Не такой он был человек, чтобы оставить задуманное дело на половине дороги; он не мог стать в стороне и молча ожидать дальнейшего хода событий; в нем самом было слишком много содержания, чтобы на одну минуту допустить возможность подобного самоотречения.

Не знаю, до какой степени верно я угадал мысль художника в отношении к этой загадочной личности, но думаю, что если в моем толковании и есть погрешность, то она не существенна. По крайней мере, вся обстановка картины такова, что не только не опровергает моих догадок, но даже подтверждает их.

Зритель не может ни на минуту сомневаться, что здесь произошло нечто необыкновенное, что перед глазами его происходит последний акт одной из тех драм, которые издалека подготовляются и зреют и наконец-таки вырываются наружу со всем запасом горечи, укоризн и непреклонной ненависти. Все присутствующие в волнении; один из учеников Спасителя (апостол Петр) встал с своего места и, по-видимому, угрожает Иуде; другой ученик (апостол Иоанн) тоже преисполнен негодования; но в нем мысль об измене Иуды стоит уже на втором плане, главнейшим же образом она сосредоточивается на заботе о том, какое впечат-

ление эта измена производит на любимого Учителя. Среди этой тревоги и волнения, с одной стороны, и совершенного равнодушия — с другой, фигура возлежащего за столом Спасителя поражает глубиною скорби, которой она преисполнена. Это именно та прекрасная, просветленная сознанием скорбь, за которою открывается вся великость предстоящего подвига.

Внешняя обстановка драмы кончилась, но не кончился ее поучительный смысл для нас. С помощью ясного созерцания художника мы убеждаемся, что таинство, которое собственно и заключает в себе зерно драмы, имеет свою преемственность, что оно не только не окончилось, но всегда стоит перед нами, как бы вчера совершившееся. Такой вывод не может не действовать на толпу освежительно. Погруженная до темени в свои крошечные, кропотливые интересы, не прозревающая далее завтрашнего дня, не умеющая себе объяснить ни вчерашнего своего довольства, ни сегодняшних страданий, она вводится, по-видимому, в тот самый мир, в ту самую среду, в которых она постоянно вращается, и в то же время чувствует, что это мир ей чуждый, что в нем есть какие-то светлые черты, которых она не знает. Откуда берутся эти светлые черты? И что за причина, что для нее, толпы, они составляют явление необычное? Вот первые вопросы, которые задает себе толпа, и несмотря на то что это только вопросы, но в них она уже находит изрядную точку опоры для дальнейших исследований. Очевидно, что если б художник представил свою мысль в преувеличенном виде, то никогда не могло бы получиться ничего подобного этому результату. Толпа сказала бы себе: ну, это выше моего понимания, это превосходит мои скудные силы, и пошла бы себе безучастно прочь. Но как скоро художник осязательно доказывает толпе, что мир, им изображаемый, может быть, при известных условиях, ее собственным миром, что смысл подвига самого высокого заключается в его преемственности и повторяемости, тогда толпа чувствует себя, так сказать, прижатою к стене и не шутя начинает сознавать себя малодушною и виноватою...

26 [Н. П. ГРОТ]. КАРТИНА г. ГЕ

Что же 〈...〉 можно сказать о картине г. Ге?

〈...〉Он первый из живописцев *намеренно* отнял у величайшего из мировых событий его божественность 〈...〉 Этим он поколебал основание своего сюжета, отчего картина его неверна художественной истине. Такое намерение очевидно во всех частях исполнения, как в главных чертах, так и в подробностях. На лице Спасителя не только все — человеческое, но совершенное

отсутствие возвышенности и даже достоинства. Мало того, в нем видна не скорбь преданная, самоотверженная, всепрощающая, а какая-то горечь человеческого разочарования, чтобы не сказать мрачного отчаяния, несовместная не только с подвигом всей его жизни, но и с последними беседами его ⟨...⟩

Взглянем на лица ⟨...⟩ апостолов ⟨...⟩ Соответствует ли наружность апостолов ⟨...⟩ типам людей избранных? Неужели надо было художнику упростить до грубости такие типы, потому только, что они вышли из народа? Необходимы ли были всклокоченные волосы, растрепанные бороды, чтобы выразить их простое происхождение? ⟨...⟩

Отчего же, возразят нам, картина г-на Ге произвела на иных благоприятное впечатление и возбудила столько толков? Нам кажется, что на это есть две причины. Первая та, что художник обладает несомненным талантом, который, к сожалению, проявился только в механизме художества ⟨...⟩

Вторая же причина толков о картине та, что художник сумел угодить ходячим современным идеям и вкусам, что он в своей картине воплотил материализм и нигилизм, проникший у нас всюду, даже в искусство, что он увлекся теориями новейших толкователей христианства; словом, заплатил дань мнимым новостям и несомненным пошлостям своего времени. Нет, не с любовью отнесся художник к своему сюжету; иначе он не унизил бы громаднейшего по своему значению мирового события, возродившего человечество к новой жизни, до степени жанра, как в одной газете было сказано, увы,— в похвалу ему [1].

27 М. П. ПОГОДИН. ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ. КАРТИНА г. ГЕ

2 апреля 1864 г.

Нет, это не тайная вечеря, а открытая вечеринка. Несколько человек евреев только что оставили трапезу. На столе чаши и хлебы, на полу сосуды. Двое поссорились. Один (главное лицо картины) выходит с каким-то дурным намерением или даже угрозой. Другой задумался о происшедшем, в недоумении. Божественного в лице у него нет ничего. Прочие в испуге. Они боятся, кажется, как бы не случилось чего, но не имеют силы остановить уходящего.

Помилуйте, что здесь есть общего с Тайною вечерею? Тайная вечеря есть событие религиозное и вместе историческое. На Тайной вечере положено основание христианской религии, и здесь начинается новая европейская история ⟨...⟩

Картина г. Ге обличает замечательный талант, сильный, своеобразный, смелый. Г. Ге обещает нам хорошего мастера, но если

он посвящает себя духовной живописи, а не житейской, или, как говорят ныне по-варварски, жанру, то мы смеем напомнить, что великие творцы новой европейской живописи, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Корреджио, Гвидо Рени, Доминикин, Гверчино, черпали свое вдохновение не в том источнике, к коему, повинуясь духу времени, или, может быть, только увлекаемый потоком, обратился г. Ге 〈...〉

28 И. А. ГОНЧАРОВ [О КАРТИНЕ «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»]

〈...〉 В новое время в попытки художников к изображению лиц и событий священного писания, по мнению многих, проникли те же отрицание, скептицизм, какие вторглись всюду, в науку, во все искусства, в жизнь 〈...〉 Так, многие, по этой только причине, отказались признать за картинами г. Ге из священного писания их несомненные художественные достоинства 〈...〉

Мы со своей стороны склоняемся видеть в новых опытах изображений из священного писания г. Ге и других желание приложить к этим изображениям начала художественной разумной критики, уйти из-под ферулы условных приемов исторической школы и внести в последние свою долю реализма — конечно, не в область разума и чувство веры, а в чувственные проявления ее в символах — лиц, (исторических) событий, быта, то есть того, что может быть только доступно пластическому искусству, к чему были уже попытки и у старых мастеров.

Где же тут ужасное преступление в атеистических покушениях на чувство и разум веры? Художественная правда есть прямая цель искусства, как правда историческая есть цель историка археологии 〈...〉

Мы слышали много нападений на картину г. Ге «Тайная вечеря» — за что же? Прежде всего за то, что она не выражает той «Тайной вечери», как она предлагается Евангелием, и того образа Иисуса Христа, который — что? Никто не даст себе труда договориться до ясного [представления] понятия об образе И[исуса] Х[риста]. Но никакая картина никогда и не изображала и не изобразит всей «Тайной вечери», то есть целого вечера и всей трапезы Спасителя с учениками, с начала до конца 〈...〉

〈...〉Г. Ге изобразил последний момент трапезы, ее конечный, предсказанный Спасителем исход и именно обнаружившийся замысел Иуды, самый благодарный для художника момент. Как часто совершаются незаметные для толпы, но потрясающие сердца драмы в частном быту 〈...〉 И[исус] Х[ристос], сказавший и совершивший все, что ему предлежало сказать и совершить за трапезой, углубился в свою скорбь перед неизбежностью предстоящего

подвига. Но вот Иуда поднялся, и все апостолы смутились еще неясным предчувствием; впереди всех открытая, живая, говорящая фигура Петра освещена вполне — она дышит негодованием. Сам Иуда слился и ушел в какое-то мрачное, зловещее пятно и в нем скрыл свое лицо и всю фигуру. Не знаем, достало ли бы у г. Ге и у всех первоклассных художников силы изобразить отчетливо — не эскизно, а освещенным полным светом — такое лицо и в такую минуту! Может быть, та же трудность — в противоположном смысле — удержала художника дать тонкую и окончательную оценку и лицу Христа в эту первую начальную минуту смертного подвига! Художник схватил один луч, блеснувший на всю группу в этот драматический момент, и осветил ее, как освещает обыкновенно молния, когда зритель едва успеет при быстром блеске схватить поверхностные признаки освещенных предметов. Одна фигура Петра, стоящая на первом плане, осветилась сполна. Штудировать этот предмет глубже, уследить силу действия, какое произвел электрический удар на каждое лицо, прочесть эти лица, вдуматься в душу каждого и перенести на полотно — выше сил всякого таланта!

Г. Ге сделал очень много, намекнув кистью на этот момент. Только невозможно требовательная или придирчивая критика может ожидать от такого сюжета покойной и более полной и законченной обработки деталей, выразительности лиц целой группы.

Противники этой картины делают еще два упрека художнику — первое, за скудость и убожество праздничной комнаты: может быть, они и правы — и художник действительно погрешил против евангельского текста, изобразив, вместо «большой, готовой, уготованной» комнаты, темное и тесное помещение. У Христа было много богатых поклонников — и, конечно, они и озаботились приготовить ему прилично убранную комнату. Другой упрек относится к образу самого Христа. Одни говорят, что это не Христос, а какой-то простой человек, что нет в нем того благолепия, какое присваивается образу Спасителя в живописи, нужды нет, что художник не имел в виду на первом плане самого Христа, а хотел только отразить на всей группе, как мы сказали, мгновенный отблеск общего ей чувства. Эти одни образуют первую группу зрителей и судей, которых вообще можно разделить на три группы. Первая образует громадное большинство, почти всех. Они не позволяют себе глубоко вникать во внутренний смысл события, лишь бы строго, хотя, пожалуй, и грубо, соблюдены были внешние формы предания с присутствием принятых атрибутов. Они не могут не видеть в картине в то же время и иконы — и отвращаются

от «светской», по их выражению, или суетной манеры писать Христа и его историю ⟨...⟩

29 Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ. ПО ПОВОДУ ВЫСТАВКИ

⟨...⟩ Что такое, в сущности, жанр? Жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами, в противоположность исторической, например, действительности, которую нельзя видеть собственными глазами и которая изображается не в текущем, а уже в законченном виде ⟨...⟩ Между тем, у нас именно происходит смешение понятий о действительности. Историческая действительность, например, в искусстве, конечно, не та, что текущая (жанр) — именно тем, что она законченная, а не текущая. Спросите какого угодно психолога, и он объяснит вам, что если воображать прошедшее событие и особливо давно прошедшее, завершенное, историческое (а жить и не воображать о прошлом нельзя), то событие *непременно* представится в законченном его виде, то есть с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить лицо или событие. А потому сущность исторического события и не может быть представлена у художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности. Таким образом, художника объемлет как бы суеверный страх того, что ему, может быть, поневоле придется «идеальничать», что, по его понятиям, значит лгать. Чтоб избегнуть мнимой ошибки, он придумывает (случаи бывали) смешать обе действительности — историческую и текущую; от этой неестественной смеси происходит ложь пуще всякой. По моему взгляду, эта пагубная ошибка замечается в некоторых картинах г. Ге. Из своей «Тайной вечери», например, наделавшей когда-то столько шуму, он сделал совершенный жанр. Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились его друзья утешать его, но спрашивается: где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г. Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?

Тут совсем ничего не объяснено, тут нет исторической правды; тут даже и правды жанра нет, тут все фальшивое.

С какой бы вы ни захотели судить точки зрения, событие это не могло так произойти: тут же все происходит совсем несоразмерно и непропорционально будущему. Тициан, по крайней мере, придал бы этому Учителю хоть то лицо, с которым изобразил его в известной картине своей «Кесарево кесареви» [1]; тогда многое бы стало тотчас понятно. В картине же г. Ге просто перессорились какие-то добрые люди; вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм. Г-н Ге гнался за реализмом ⟨...⟩

III КАРТИНЫ «ВЕСТНИКИ ВОСКРЕСЕНИЯ» «ХРИСТОС В ГЕФСИМАНСКОМ САДУ» ПОРТРЕТ А. И. ГЕРЦЕНА 1867—1870

1 Н. Н. ГЕ — М. П. СЫРЕЙЩИКОВУ

[10 (22 марта) 1867 г. Вена][1]

⟨...⟩Милостивый государь Михаил Павлович.

Посылая картину, мною написанную, *«Воскресение»*[2] для публичной выставки в С.-Петербурге, покорнейше прошу Вас, милостивый государь, принять на себя, или кому Вы найдете нужным поручить, труд заботы по делу выставки, а именно: сдать картину кому следует в Академии, принять ее обратно по окончании выставки, устроить таковую в других городах, где откроется возможным, назначать цену за вход на выставку, где право на сбор предоставлен[о] мне, как автору картины, входить в сделки с лицами или Обществами для подобной цели, т. е. сбора, дозволять или нет снятие фотографий с картины, заключать условия по случаю продажи подобных оттисков; при желании с чьей бы то стороны ни было приобрести картину мою, прошу Вас поступить, как бы Вы были собственник моей картины. Одним словом, я от-

даю картину мою в полное Ваше распоряжение и все, что Вы с ней сделаете, я приму за благо и прекословить не стану ⟨...⟩

Николай Ге.

2 Н. Н. ГЕ — Г. Г. ГАГАРИНУ

10 апреля. 1867. Флоренция. Piazza Independenza, № 5 — piano ultimo

Милостивый государь князь Григорий Григорьевич.

Показывая вновь написанную свою картину ея высочеству, я имел удовольствие подтвердить в своих ответах способ выражения, составляющий картину, ради мысли, служившей ей поводом. Ея высочество [1], удостоив меня лестным отзывом о картине, пожелала, чтобы я свои доводы передал Вам, князь, письмом, что я со всею готовностью и исполняю в настоящем письме.

Мысль картины: Воскресение, возвещенное противуположно двумя сторонами свидетелей (Матф. XXVIII, 1—15).

Глубокое значение такого сопоставления противуположных сторон, свободных выбору человека, вызвало создания великих произведений искусства таких поэтов и художников, как: Данте, Микель Анджело, Шекспира, Гёте и нашего Пушкина. С любовью ученика следил я за ними, понимая всю важность мысли и способа выражения. Оставаясь верным смыслу текста четырех Евангелий, я видел вот что:

На рассвете первого дня недели, на Голгофе, лобном месте лежат позорные кресты, за спехом к празднику не убранные; посредине крест Спасителя со следами крови, с надписью иронии, заменившей преступление; около венец терновый — поругание до мучения и крови. Это место и эти орудия перестали быть только ими — за немое свидетельство стали местом и знаками искупления.

Чрез такое место навстречу, мимо проходят свидетели слова и не только страдания и смерти, но и великого торжества. Образом чего станут они как свидетели — путь их как и цель противуположны.

Одни, отказавшись от правды, продали свидетельство по совести; взяв ложь, переживают все изгибы падения; наглое осмеивание себя же в поступке, воровстве друг у друга воровской добычи ⟨...⟩ Нежелание сначала, невозможность потом обернуться, чтобы увидеть торжество правды, великую радость, которую тут же несет другой свидетель. Одним словом, падение до ничтожества, до безобразия. Они идут — молчать о правде и подтверждать своим безобразием ложь: силу тьмы, несуществования.

Мария Магдалина, веря в правду, увидела Христа воскресшего, она спешит возвестить эту великую радость тем, кого он любил, и всему миру.

Мария Магдалина стала заревом иного света, встречая у самого источника мрачный образ тьмы, уже сравнением вступает в борьбу и тем самым начинает ряд побед — историю свободы человека, венчанную в воскресеньи сына человеческого.

Такую встречу и такую победу я желал и, сколько мог и умел, выразил в картине.

Для составления пейзажа картины я пользовался фотографиями, снятыми на месте в Ерусалиме (Day and Son, London), принимая в расчет реставрацию места в данный исторический момент.

На вопрос ея высочества о месте и времени выставки картины я просил позволить выставить теперь в залах Академии, что ее высочество вполне разрешила.

Посылая теперь же картину в Петербург для выставки, я осмеливаюсь просить Вас, князь, простить мне одну секунду беспокойства, ради места и освещения, которые много значат для картины.

Полагаясь на Ваше снисхожденье, я оканчиваю письмо надеждой, лестной для меня, быть удостоенным слышать мнение Ваше, князь, равно как и княгини, которой прошу передать мой полный уважения поклон.

С истинным почтением имею честь быть, Милостивый государь, Ваш покорный слуга *Николай Ге*.

3 Н. Н. ГЕ — М. П. СЫРЕЙЩИКОВУ

10 мая 1867 г. Флоренция

Когда я показывал свою картину великой княгине, она, ради того, что не поймут ее, советовала мне написать письмо к Гагарину, чтоб объяснить мой взгляд и отношение к сюжету. Что я и сделал [1]. Она предложила мне послать картину в Париж на выставку [2], а когда я ⟨...⟩ просил позволить мне прежде того выставить ее в Петербурге, интересуясь мнением своих соотчичей больше, чем мнением иноземцев, великая княгиня разрешила мне сделать выставку, когда мне угодно. Говоря мне об этом сюжете и об отношении к религиозному сюжету ⟨...⟩ мне сказала: «Дай бог, чтоб все так искренно относились», благодарила меня, сказала, что эту картину нужно долго смотреть. «Боюсь, что не поймут»,— сказала она. На светлый праздник я был у великой княгини, и она мне сказала, что, по полученным известиям, так и случилось. Не поняли.

Теперь я вижу из Вашего письма, со слов Басина, что они дальше пошли. Они не поняли и сейчас же заподозрили в анти-

христианском направлении, в чем трудно заподозрить картину. Можно отрицать в ней достоинства художественные, которые заключаются в неверности мысли, в невыдержке момента, в несоблюдении пропорций, в отсутствии живописных типов. Но для этого нужно относиться к предмету со знанием дела и беспристрастием. Я передаю здесь суть нашего разговора.

Я не верю, чтоб это было мнение целого академического совета. Это — мнение моего старого учителя Басина[3], которого я и выбрал то (что было тогда обязательным условием для посещения классов) ради свободного изучения искусства. Он был знаменит полным равнодушием ко всему, что называется искусством и что касается его. Гагарин, несмотря на полное равнодушие к искусству, как своеобразное выражение искренности вечных идеалов, следовательно и религиозных, все-таки мог дать Вам то, что называется мнением. Но не в том дело. Мнение судей не все еще. Больше даст суд общественный, и вся моя надежда на него, хотя бы мне грозило полнейшее непризнание. Я отношусь к своей задаче искренно, с полной верой и убеждением, Вы это знаете. Идея светлого праздника особенно дорога русскому. Здесь (на Западе) этот праздник, эта идея давно уже потеряли всякое значение даже в народных верованиях. Я мог исполнить слабо, но я верю, что нельзя заподозрить меня в равнодушии и тем более в отрицании самого дорогого, что есть в человеке — убеждения. Такое отношение к делу ремесленников возмутительно и оттого они прямо начинают с клеветы. Великая княгиня уехала, и я не могу ее теперь просить. Одно остается мне: ждать разрешения выставки, и ежели можно было бы — суда государя. Вы хорошо сделали, подав о сем просьбу. Будем надеяться, что клевета отойдет и правый суд решит дело. Напишите же, пожалуйста; и когда получите разрешение открыть выставку и когда удостоит меня государь видеть картину, сейчас дайте мне знать сюда. Я буду ждать.

4 Н. Н. ГЕ — А. И. СОМОВУ

28 октября н. с. 1867 г. Флоренция

Милостивый государь Андрей Иванович.

На ваше любезное предложение выставить картину мою в клубе, я сейчас же во всей подробности дела отвечал Вам[1] чрез своего поверенного и друга Михаила Павловича Сырейщикова. Я поступил так, потому что с самого начала я свою картину отдал ему в полное неограниченное распоряжение. До сих пор я еще не имею ответа от него и, узнав теперь от Г. Г. Мясоедова[2], что и Вы не

получили, я заключаю, что, вероятно, М[ихаил] П[авлович] затеял другой образ действия и потому не передал моих писем.

Я спешу извиниться пред Вами в моем молчании на любезное предложение Ваше и надеюсь, что, простя меня, Вы позволите в случае надобности обратиться к Вам, как защитнику художников и доброму знакомому, к которому остаюсь с полным уважением.

Николай Ге

5 А. И. ГЕРЦЕН — Н. П. ОГАРЕВУ

7 февраля [26 января 1867 г. Флоренция]

⟨...⟩ Сегодня ⟨...⟩ известный живописец Ге приходил с требованием делать мой портрет «для потомства» [1] — делает он удивительно (пока об этом с посторонними не говори). Завтра начнем, и Тата начала [2] ⟨...⟩

8 февраля [27 января]

⟨...⟩ Иду к Ге рисоваться ⟨...⟩

6

13 [1] февраля 1867 г. Флоренция]

⟨...⟩ Портрет идет rembrandtisch ⟨...⟩

7 А. И. ГЕРЦЕН — Н. А. ТУЧКОВОЙ-ОГАРЕВОЙ и ЛИЗЕ ГЕРЦЕН

7 марта [23 февраля Флоренция]

Письмо твое получил сегодня, кстати и катар проходит, я три дня не существовал — жар, сонливость, грудь, кашель ⟨...⟩ я два дня не выходил. Завтра иду окончить портрет (это chef d'oeuvre) ⟨...⟩

8 А. И. ГЕРЦЕН — Н. П. ОГАРЕВУ

8 марта [24 февраля 1867 г. Флоренция]

⟨...⟩Портрет кончен. Это — первоклассный chef d'oeuvre ⟨...⟩ [3]

9 А. И. ГЕРЦЕН — А. А. ГЕРЦЕНУ

19[7] марта. Вторник. [1867 г.] Ницца

⟨...⟩ Скажи Ге, что в «СПб. вед[омостях]» (вероятно, между 8 и 12 мар[та] нов. ст.) длинная статья о его «Воскресении» — и совершенно в его пользу [1]. Вот ты что еще ему скажи — что он бы меня страшно одолжил, сделавши портрет Ог[арева], когда будет в Женеве [2]. Я Ог[арева] уломаю. Узнай стороной у Желез[нова] или Забеллы или Fri V [3], если он согласится за деньги, — цену. Но в последнем будь осторожен — он может обидеться ⟨...⟩

10 Г. Г. МЯСОЕДОВ — П. П. ЧИСТЯКОВУ

[Лето 1867 г. Специя]

⟨...⟩ Что бы Вам приехать к нам, здесь, я Вам скажу, не житье, а масленица. Жизнь стоит дешево, этюды великолепные, купанье точно по бархату ⟨...⟩ Железная дорога идет до Specia, а отуда на лодке в 1 час за 25 сантимов. Мы с Ге валя[ем] по три этюда в день [1] ⟨...⟩

Жизнь здесь тихая, точно на конце света. Нет никакого начальства, никакого признака полиции, ни аптеки, ни почты, все это в Lerici, за По 23 версты ⟨...⟩ Все Вам кланяются и сюда просят приехать. Мад[ам] Ге говорит, что Вас знает, и тоже просит кланяться ⟨...⟩

11 А. П. ГЕ — О. А. МОРДВИНОВОЙ

30 августа 1868 г. San-Terenzo

⟨...⟩ Я все передвигаюсь по берегу моря. Из Ливорно переехали в Каррару, где Коля работал [1], а теперь я, мы все приехали в залив Специи. Вот Вам фотография деревни, где мы живем, это такой уединенный уголок, что даже дороги колесной нет; сюда можно придти пешком через горы или в лодке приехать, деревня стоит у подошвы горы и у самого моря, так что, гуляя по берегу его, часто во время прилива, приходится пробираться по камням, залитым водой; здесь все ходят босые и потому вода по колени им нипочем. Мальчики мои так блаженствуют, ходят тоже босые, как маринары, и целые дни у моря или в море. Встаем мы в 5 часов утра. Если бы Вы могли себе вообразить прелесть здешних утр! Острова залива тонут в прозрачной синеве. Минута, когда солнце показывается из-за горы, великолепна, луч его, скользнув по небу, вдруг заливает розово-золотистым светом горизонт моря и острова, и леса на берегу. Какая тишина, какая свежесть, кругом ни души, только однообразный ропот моря. Но через четыре дня всем этим наслаждениям конец, мы едем во Флоренцию, нужно ⟨...⟩

Перед отъездом из Флоренции мы по приглашению Софьи Павловны все были у нее в деревне и Коля написал даже очень хорошенький пейзаж — вид на горы из ее сада ⟨...⟩ [2]

12 А. И. ГЕРЦЕН — О. А. и А. А. ГЕРЦЕНАМ

[30 (18) ноября 1868 г. Цюрих]

⟨...⟩ Я еду завтра в Женеву и через несколько дней в Ниццу. Из Женевы буду писать. Пошлю оттуда Ге и Заб[елло] «Пол[ярную] звезду» ⟨...⟩

13 А. П. ГЕ — О. А. МОРДВИНОВОЙ

1 января 1869 г. Флоренция

⟨...⟩ Коля должен будет весною уехать в Подольскую губернию для окончания своих дел по имению, которое надо разделить с его братом [1]. Вы знаете, как затягиваются дела, когда не от нас одних зависит их решение, и бог весть сколько времени Коле придется быть далеко от нас. А для меня разлука почти равняется смерти. Я не привыкла смотреть в будущее с надеждой и верить тому, чего не знаю и знать не могу ⟨...⟩ Недавно уехали отсюда Швейковские и Бакунины, какие милые прелестные девочки [2] ⟨...⟩ Много рассказывали они мне про своих ⟨...⟩

14 А. П. ГЕ — О. Н. ПОВАЛО-ШВЕЙКОВСКОЙ и В. Н. БАКУНИНОЙ

4 февраля 1869 г. Флоренция

⟨...⟩ Сейчас возвратилась с прогулки за городом, да жаль, очень жаль будет оставить Италию ⟨...⟩ Боюсь, что письмо мое не застанет Вас в Неаполе ⟨...⟩, а то послала бы Вам вновь вышедшую книжку «Полярной звезды» Герцена — это песнь лебедя и есть хорошие вещи [1] ⟨...⟩ Прочли мы в это время и самую книгу Самарина о балтийских немцах, о которой, помните, вместе читали разбор в Европ[ейском] Вест[нике] [2]. Книга очень дельная и редакция Ев[ропейского] В[естника] очень недобросовестна и как видно книга Самарина так метко попала в немцев, что в январьской книжке Евр[опейского] Вест[ника] пишут уже, что балт[ийские] немцы подали адрес государю о своей верности — это мне доставило немалое удовольствие, т. е. не адрес, а то, что и на них наконец у нас нашелся бич, давно бы пора ⟨...⟩ Но страшное дело, и это я не на себе одной замечаю, чем дольше живешь за границей, тем более яростным патриотом делаешься (конечно, если нравственно не разорвал с родиной), вероятно потому, что поближе присмотрясь, видишь, что и у других не все розы ⟨...⟩ Коля (отец) работает с азартом, теперь у него есть работа к спеху ⟨...⟩ [3]

15 А. А. РИЦЦОНИ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[Февраль — март 1869 г.]

⟨...⟩ Христос Ге «В Гефс[иманском] саду» по мысли и выражению головы Христа очень хорош, т. е. было хорошо в то время, когда я ее видал — картина плохо нарисована: фигура Христа немного падает, кроме того, фигура утрирована реализмом, т. е. он одел Христа положительно в тряпки, да еще в грязные. Живопись в этой картине до дерзости небрежна. Композиция состоит

из одной фигуры. Окружена большими деревьями, луна светит и бросает скользящие света на камнях и на земле, сама фигура в сильном полутоне. Выражение головы Христа было *прекрасно* и общий тон в этой картине был очень хорош. Вот все, что я могу сказать про Христа Ге. Он ее пошлет в Мюнхен на выставку, для этого он сделал повторение в ту же величину (т. е. в натуральную), которая будет лучше — пошлет на выставку в Мюнхен, а другая поступит в город, где он родился ⟨...⟩ в какую-то церковь. Солдатенков заказал себе повторение в маленьком виде ⟨...⟩ [1]

16 А. Д. ЧИРКИН — П. П. ЧИСТЯКОВУ

23 июня [1869 г.] Флоренция

Очень вам благодарен, любезный Павел Петрович, за пересылку моих писем. Я насчитал на них штук десять почтовых марок и оценяю расход, сделанный Вами, в 2 франка, а потому поручил Ге, который собирается в Неаполь на лето, передать Вам эти два франка ⟨...⟩ Ге на днях вернулся из Мюнхена, видел там Каульбаха [1], был в его мастерской и восхищался его работой. Кроме того, он посетил множество мастерских других художников и говорит, что большинство их неважно, что вообще там куча живописцев, которые при других обстоятельствах легко образовали бы кучу столяров или пивоваров. Впрочем, Вы вероятно скоро сами увидите Ге и услышите от него о мюнхенских художниках ⟨...⟩

17 Ф. А. БРОННИКОВ — А. А. ЩЕДРИНУ

31 июля 1869 г. Рим

⟨...⟩ Недавно проездом был здесь Ге, также собирающийся в Россию на жительство. Он так озлоблен на Академию за проделку с его картиной [1], что никакого общения с нею не хочет иметь, говорит, что поместится где-нибудь подле ее, устроит сам студию и пригласит желающих молодых художников заниматься у него или учиться ⟨...⟩ [2]

18 [А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ]. «ВОСКРЕСЕНИЕ».
НОВАЯ КАРТИНА ХУДОЖНИКА ГЕ (ПИСЬМО ИЗ ФЛОРЕНЦИИ)

⟨...⟩ Новая картина Ге продолжает собою его прежнюю: за «Тайною вечерью» следует «Воскресение». Как и в прежней картине, новая построена на том же антагонизме представлений. Там Спаситель накануне страдания, которым он запечатлел ⟨...⟩ слово новой жизни; рядом с ним, и отвернувшись от него, Иуда, уходящий с вечери потому, что ее не признал, и потому еще, что мертвому нечего делать с живыми. Здесь тот же антагонизм выразился

в Марии Магдалине и воинах. Перед вами далекий, вглубь уходящий пейзаж, за которым рисуется в матовом свете Элеонская гора. Между нею и зрителем голубой туман покрывает местность Голгофы; время на рассвете; край неба за горою едва загорелся золотом, и до переднего поля картины оно еще не дошло. Здесь с правой стороны поднимаются еще в полумраке стены Иерусалима и идет к вам навстречу группа воинов ⟨...⟩ На втором плане образ Марии Магдалины. Она действительно видела воскресшего Спасителя, и только что совершившееся видение как бы просветило ее: оттого во всей ее позе есть что-то восторженно-порывистое. Едва касаясь земли, Мария Магдалина идет возвестить апостолам о виденном, направляясь к стенам Иерусалима. Первые лучи солнца упали на ее профиль; но еще больше в ней того внутреннего просветления, которое дает вера, еще не переставшая быть верой, но уже ставшая знанием. Воскресение совершилось в ней самой; в эту минуту она одна начинает собою новую христианскую жизнь, историю той ратующей церкви, которая сошла с Голгофы и видела воскресшего Спасителя. С другой стороны, и направляясь в другую сторону, оттуда же сходят римские ратники, также видевшие, но не примиренные, веселые и издевающиеся, как будто неспособные задуматься ни над чем, что обещает вывесть на новую колею: старый римский мир, продолжающий любоваться самим собой и еще смеющийся старческим смехом, когда кругом началось неудержимое брожение новой жизни, которое грозит поглотить его со всех сторон. Таким образом, старый и новый мир, Магдалина и ратники, начинающееся христианство и дряхлеющее язычество, победа духа и поражение немеющей плоти ⟨...⟩ В этом смысле Голгофа является идеальным единством, связывающим отдельно стоящие лица и группы картины; и здесь мы только повторяем слова самого художника, которого произведение нам удалось видеть в его флорентийской студии. В этом смысле и сам он назвал свою картину «Воскресение» ⟨...⟩

Талант Ге, насколько мы можем судить по его предыдущей и настоящей картине, по преимуществу лирический. Эпической стороны евангельской истории ⟨...⟩ он вовсе не касается. Но он следует за нею, не выходя из цикла евангельских представлений. Так, в своей предыдущей картине он выбрал мотив, непосредственно следующий за тайной вечерей, так и в настоящей, воскресение уже совершилось, но оно впервые начало приносить свои плоды и вызывать отвращение либо равнодушие, которые подкопали римский мир. Все будущие успехи христианского учения и неудержимое одряхление изжившегося язычества впервые вышли на сцену в Марии Магдалине ⟨...⟩ и римских ратниках ⟨...⟩

В этом личном, героическом понимании истории, истории религиозной в особенности, мы находим главную характеристику таланта Ге. Но если б мы не захотели увидеть тут оригинально сложившегося таланта, то не могли бы не признать, по крайней мере, сознательного направления, что особенно важно в среде, в последнее время как то особенно склонной бессознательно прилепляться к традиции и вместе с тем говорить об обновлении.

19 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА В МЮНХЕНЕ (КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ «ГОЛОСА»)

⟨...⟩ Две картины г. Ге ⟨...⟩ заключают в себе художественный вклад России ⟨...⟩ Сюжеты г. Ге вызвали не художественную полемику, и это — его прямая вина. Произведение искусства изобразительного не должно ни в каком случае проявлять *личные* философско-литературные воззрения артиста. Такой дилетантизм губит самые богатые творческие силы. Он отвлекает художника от непосредственного восприятия тех сторон окружающей его жизни, которые просятся на полотно. Если даже г. Ге и не задавался ни в одной из своих картин замыслами религиозного рационализма, он все-таки отдал дань фальшивому стремлению: искать образы и формы вне преобладающих моментов своей эпохи ⟨...⟩ Г. Ге упорно трудится над *своим* оригинальным, *новым* отношением к евангельской драме. Он хочет что-то сказать не только в манере письма, но и в замыслах сцен из жизни Иисуса. Такое желание отвечает ли какому-нибудь крупному, знаменательному движению в стране, в народе, в обществе, где вырос и развился г. Ге? Конечно, нет. У нас в России, в той среде, которой доступно понимание искусства, новое отношение к образу Христа и к его земной доле — вовсе не характерная черта культурной физиологии ⟨...⟩ В ⟨...⟩ беспочвенной области вращается творчество г. Ге. Как бы он ни трудился, что бы он ни выдумывал, он ничего не произведет существенного до тех пор, пока не оставит заботу о толковании историко-психических моментов путем, не свойственным искусству ⟨...⟩ В «Вестниках воскресения» не видно никакой цельности типа; это и ландшафт, и жанр, и исторический эскиз, и продукт литературного идеализма. Общего впечатления нет, и зритель остается в недоумении. Точно так же почти и в картине «Иисус в саду» надо зрителю долго приспособлять свое зрение и почти в абсолютной темноте выслеживать черты и оттенки. Художник не дает ему здорового, прямого, непосредственного наслаждения, не действует на него чувственно ⟨...⟩ Нельзя, следовательно, и претендовать на то, что ни одна из картин г. Ге не вызывает на мюнхенской выставке интереса зрителей ⟨...⟩

20 С. ХРИСТОС В ГЕФСИМАНСКОМ САДУ. КАРТИНА ПРОФЕССОРА Н. ГЕ

⟨...⟩ Картину позволили выставить[1]: она никого не поразила, никого не обратила; она упала, как камень, в глубокий колодезь ⟨...⟩

Г. Ге писал свою картину не для русского народа. Мы не доросли до понимания таких ликов Спасителя, как лик, вырисованный им, в нашей молодой, едва складывающейся, жизни. Картина писана для немногих у нас: для рационалистов, для людей, близких западному развитию.

⟨...⟩ В безотрадном, наполненном стволами полулысых деревьев саду, почва которого скалиста и суха, в каком-то не то лунном, не то дневном освещении, ложащемся пятнами на всю картину, на коленях, совершенно один, стоит Спаситель ⟨...⟩ Одежда его в беспорядке ⟨...⟩ волоса ⟨...⟩ смоченные сильной испариною, падают прядями ⟨...⟩ Выражение лица ⟨...⟩ страшно и безнадежно; какая-то суровая, сдержанная ненависть отпечатлевается в каждой черте этого лица; оно неумолимо, грозно ⟨...⟩ Христос г. Ге мог бы собрать заговорщиков, мог бы резать и жечь, мог бы воздвигать костры и пытки и сойтись в этом со святыми отцами инквизиции ⟨...⟩ Фигура его ⟨...⟩ освещенная каким-то искусственным, страшносудным, иосафатовским светом, является громадной ложью, не имеющею никакого оправдания. Таким Христом мог быть всякий решительно человек ⟨...⟩

IV ПЕТЕРБУРГ

КАРТИНЫ НА СЮЖЕТЫ ИЗ РУССКОЙ ИСТОРИИ

ПОРТРЕТЫ

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

1870—1876

1 В. Г. ПЕРОВ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

3 февраля 1870 г. [Москва]

⟨...⟩ У меня был Мясоедов и сообщил некоторые подробности относительно портрета Герцена [1], который находится у Ге. Он писал его для себя и очень им дорожит как воспоминанием прошедшего. Портрет, как говорит Мясоедов, превосходный, и он находит, что это лучший портрет из всех портретов Ге. Приобрести его было бы для Вас очень интересно ⟨...⟩

2 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

12 февр[аля] 1870 г. С.-Петербург

⟨...⟩ Мои личные обстоятельства не позволили мне немедленно отвечать на Ваше письмо [1] и известить Вас, что на любезное предложение Ваше я теперь согласиться не могу: портреты эти я пишу с давно задуманной целью, без всяких корыстолюбивых видов для себя лично [2]. Весьма сожалею, что короткое пребывание мое

в Москве не позволило мне осмотреть Вашу галерею и иметь удовольствие познакомиться с Вами лично; надеюсь доставить его себе в первый приезд мой в Москву, что, вероятно, будет скоро: так как будущей весной я переезжаю жить в Россию[3] ⟨...⟩

3 Н. Н. ГЕ — П. П. ЧИСТЯКОВУ

[Апрель (?) 1870 г. Флоренция]

Не за что меня благодарить, многоуважаемый добрейший Чистяков. Я тут случайно, но я рад был схватиться, чтобы скорее передать Вам подробно. Я сейчас отправил письмо к Исееву[1] и пишу чего Вы желаете, я уверен, что он сделает так. Вот что я ему пишу слово в слово ⟨...⟩

Ответ от Г-на Чистякова я получил и спешу Вам его сообщить. Он согласен принять работы и искренно Вас благодарит за участие. Надеясь окончить свою картину в 4 месяца, т. е. до августа месяца, он желал бы знать, ежели он останется до того времени в Риме, сохранятся ли работы за ним. Об этом он убедительно Вас просит. Кроме того, он желал бы знать, что за работы, ему предлагаемые ⟨...⟩

Вот письмо, которое я посылаю в Петербург. Вероятно, вслед за тем Вы получите формальное извещение, что работы Вам предлагаются и Вы ответите, разумеется, что хорошо и что Вы готовы ехать — я буду очень рад, ежели Вы перейдете этот кризис, а раз Вы в России, я уверен, что Вы загоритесь желанием скорой работы. Теперь же работать можно — в Академии, так же как и в Обществе поощрения[2], устроены премии за работы художест[венные] по всем родам. Мы тоже переезжаем и 1 мая двинемся отсюда. Дай бог нам встретиться здоровыми, веселыми. До свидания.

Ваш *Ник*[*олай*] *Ге* ⟨...⟩

4 РАПОРТ Н. Н. ГЕ В СОВЕТ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

1 сентября 1870 г. [Петербург]

Работы мои, оконченные за границей (в Италии), были выставлены в залах Академии весной 1870 года; из них одна картина — *Перевозка мрамора в Карраре* — была приобретена, еще во Флоренции, его императорским высочеством товарищем президента Владимиром Александровичем, теперь она принадлежит его императорскому высочеству государю наследнику[1].

Оставаясь здесь, в Петербурге, я предполагаю продолжить свои занятия по живописи исторической.

Профессор Академии *Николай Ге.*

5 М. Е. САЛТЫКОВ — А. М. ЖЕМЧУЖНИКОВУ

25 ноября [1870 г.] П[етер]бург

⟨...⟩ Благодарю Вас за слишком снисходительный отзыв об «Истории одного города». Теперь я издал ее вполне, но без иллюстраций, как Вы подаете мне мысль. Иллюстрации ведут за собой цензуру, и притом неизвестно еще, как публика примет это новое мое сочинение ⟨...⟩ Вот ежели это издание разойдется быстро, я подумаю и об иллюстрированном и иллюстрации поручу академику Ге, который по моим наставлениям может сделать нечто хорошее ⟨...⟩

6 Н. Н. ГЕ — А. Н. ПЫПИНУ

Вторник [1870 г. Петербург]

Многоуважаемый Александр Николаевич.

Благодаря Вашему ходатайству у меня сегодня обещали быть друзья Белинского [1], жду я их к 2-м часам. Мне было бы приятно Вас видеть и ежели Вы можете уделить пол часа, то много обяжете искренне уважающего Вас

Николая Ге.

7 Н. И. КОСТОМАРОВ — Н. Н. ГЕ

[1870—1871. Петербург]

⟨...⟩ Вы бы мне сделали великое удовольствие, если б не забыли, что сегодня вторник, посетили бы меня и тем дали бы мне удовольствие и повидать Вас и поговорить о прусско-французских делах, ибо если я долго ни с кем не говорю об этом, то со мною делается просто хандра ⟨...⟩

8 Н. Н. ГЕ — Н. В. ГЕРБЕЛЮ

9 фев[раля] [1871 г. Петербург]

Душевно Вас благодарю, Николай Васильевич, за Ваш подарок [1]. Пока прошу Вас принять посильный мой труд — бюст Белинского [2]; я не скульптор, а только ради дорогого русского человека, такого, как Белинский, я решил и лепить. Материал, которым мог воспользоваться художник, мог уйти, и уйдет, — это друзья, его знавшие ⟨...⟩

9 И. С. ТУРГЕНЕВ — А. Ф. ПИСЕМСКОМУ

26 февр[аля] [18]71 г. С.-Петербург. Гостиница Демута. № 7.

⟨...⟩Вот уже скоро две недели, как я в Петербурге ⟨...⟩

В среду я отсюда выезжаю и уже, конечно, в четверг увижу Вас. Дайте знать, пожалуйста, г-ну Третьякову, что теперь выезжать

сюда г-ну Перову для писания портрета — не к чему; что если в течение тех пяти дней (не более), которые я проведу в Москве, он полагает, что успеет написать портрет, то я к его услугам; что, впрочем, здесь, в Петербурге, во время моего пребывания написалось целых два — один г. Ге [1], другой — г. Маковским [2]: оба в разных родах — но, кажется, удались совершенно — и, быть может, г-ну Третьякову будет возможно приобрести один из них ⟨...⟩

10 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

8 мая 1871 г. С.-Петербург

⟨...⟩ Наконец я получил письмо от Антокольского, но не ответ на мое, он еще не доехал до Рима, знакомый мне доктор Шиф [1] его задержал во Флоренции ⟨...⟩ Исполняя его просьбу тотчас по получении денег возвратить с благодарностью Вам, я просил перевести в Москву на Ваше имя 1000 руб[лей]. При этом я еще Вас искренне благодарю за эту помощь и никогда не забуду Ваше истинно человечное участие к художнику [2]. Работа моя идет, слава богу; я целые дни работаю и надеюсь до отъезда привести в такой вид, что осенью непременно поставлю на выставку [3] ⟨...⟩

11 А. П. ГЕ — О. Н. ПОВАЛО-ШВЕЙКОВСКОЙ

2 августа 1871 г. Хутор Ивановс[кий]

[Спасибо] ⟨...⟩ за радушный, дружеский прием, который встретили мы в Щербове [1] ⟨...⟩ А мы столько новых лиц и мест видели с тех пор как расстались с Вами ⟨...⟩ Как прелестна была поездка по Волге. Больше двух недель прошло в ⟨...⟩ путешествии на пароходах, мы останавливались во многих городах и в Нижнем целую неделю. Этот город нам очень понравился ⟨...⟩

С 10 июня мы в Малороссии, на хуторе у моего отца [2] ⟨...⟩ Что особенно мне приятно, так это то, что и Коле (старшему) здесь очень нравится и мы по целым дням лежим под липами, болтаем и он говорит, что ему так хорошо, так весело, что даже рисовать лень, а обещал он мне нарисовать этот маленький домик под липами и пруд, над которым они наклонились до самой воды ⟨...⟩ В конце августа мы будем уже в Петербурге ⟨...⟩

12 ОТЧЕТ Н. Н. ГЕ В СОВЕТ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

9 августа 1871 г.

Художественные мои занятия в истекшем академическом году были следующие:

Портреты, писанные масляными красками с натуры: Т. П. Костомаровой [1] для Н. И. Костомарова, Н. Ф. Сырейщиковой [2] для нее же. Адмирала А. И. Панфилова для Морского музея, где

и находится[3]. И. С. Тургенева[4], М. Е. Салтыкова, Н. А. Некрасова[5], А. Н. Серова (последний по памяти при помощи фотографий, для собственной коллекции)[6].

Вылепил бюст В. Г. Белинского с посмертной маски, руководствуясь указаниями знавших покойного; 3 экземпляра отлито из бронзы для г. г. Н. А. Некрасова, М. П. Сырейщикова и К. Т. Солдатенкова.

Исполнял картину своего сочинения. *Допрос царевича Алексея императором Петром I в Петергофе.*

Занимался гравированием крепкою водкою, участвовал в издании альбома *Первые опыты русских аква-фортистов*[7].

С художественною целью два летних месяца путешествовал по Волге.

Профессор Николай Ге.

13 ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ» Н. Н. ГЕ

«Десять лет, прожитых в Италии, оказали на меня свое влияние, и я вернулся оттуда совершенным итальянцем, видящим все в России в новом свете. Я чувствовал во всем и везде влияние и и след петровской реформы. Чувство это было так сильно, что я невольно увлекся Петром и, под влиянием этого увлечения, задумал свою картину «Петр I и царевич Алексей».

14 А. А. РИЦЦОНИ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

12 [... 1871 г.] Петербург[1]

⟨...⟩ Картина Ге мне *чрезвычайно нравится,* по моему мнению, это лучшее, что он когда-либо производил. Я желал бы только, чтобы он сохранил выражение лиц, как оно теперь, все превосходно. Если он согласно тому, что теперь сделано, кончит, то это произведение из ряду вон. Затем портрет Тургенева нахожу очень нехорошо, чтобы не сказать более. Портрет Некрасова очень хорош, только еще не кончен[2]. Портрет Герцена и какого-то господина с рыжей бородой[3] прелестны. Все эти работы я вижу в первый раз ⟨...⟩

15 И. Н. КРАМСКОЙ — Ф. А. ВАСИЛЬЕВУ

21 октября 1871 г. Петербург

⟨...⟩ Ге написал прекрасную вещь, «Петра», которого Вы видели начало, да и я был уверен в этом, он тут на месте, как никто, пожалуй ⟨...⟩

16

8 ноября 1871 г. С.-Петерб[ург]

⟨...⟩ Работаю я себе мирно; однажды ломаю голову, как бы это справиться с луной, как вдруг И. И. Шишкин[1] и Перов! Я струсил. Ну, думаю, попался. Но он — ничего, расхвалил так, что я уж и нить потерял, что нужно сделать и как нужно сделать. Словом, приехал «папа» московский! Кисти в сторону, позавтракали да к Ге. Ну, там уже Перов присмирел и от впечатления не говорил. И[ван] И[ванович] тоже видел в первый раз его картину, и надо сказать, что, кажется, оба они не ожидали, что нашли[2], а я только потираю от удовольствия руки. Что, думаю себе, каково, мол! То-то! Словом, картина огорашивающая! — выражением, да и прочим. Так-то мы прихватили еще Безсонова[3], где Перов остановился, да в «Мало-Ярославец», да как начали обедать, как начали, да до двух часов ночи и прообедали. И я редко когда проводил так хорошо время. А на другой день обедали все у Ге, а на третий у меня, а потом у Безсонова, а потом еще у Клодта М. К.[4],— словом, дальше уже было некуда. Но любопытнее всего тот перепуг, который Академия выказала перед нами по поводу предстоящей выставки. И кончила тем, что сама предложила залы для нашей выставки, а раньше того Общество поощрения художников, так что мы просто выбирай любое. Боголюбов[5] уже так совсем снизошел со своего величия и униженно при Перове упрашивал Ге слиться с тем обществом, которое, Вы знаете, он устраивал в Академии. Но в бессилии, наконец, говорит: «Ну, хорошо, так и быть, я пойду к вам. Примете?» Ге и Перов говорят: «Очень рады, представьте картины, мы будем баллотировать!» Каково! ⟨...⟩

Выставка наша состоится через недели полторы или две[6]. Из Москвы двадцать три картины да здесь около двадцати — вот и все, но Перов и Ге, а особенно Ге, одни суть выставка[7].

17

6 декабря 1871 г. С.-Петербург

⟨...⟩ Поделюсь с Вами новостью. Мы открыли выставку с 28 ноября, и она имеет успех, по крайней мере Петербург говорит весь об этом. Это самая крупная городская новость, если верить газетам. Ге царит решительно. На всех его картина произвела ошеломляющее впечатление ⟨...⟩

18 П. П. ЧИСТЯКОВ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

2 генв[аря] 1872 г. С.-Петербург

⟨...⟩ Петр Великий — вещь очень, очень выразительная, но взгляды на эту картину расходятся. Что совершенно логично.

Всякий видит, и смотрит, и понимает по-своему. Во всяком случае, картина эта считается лучшей из картин Н. Н. Ге. Сказать Вам по правде, и я так думаю. Радуюсь, что она у Вас 〈...〉

19 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

17 февра[ля] 1872 г. [Петербург]

〈...〉 Теперь по целым дням работаю или читаю Историю. Работа подвигается [1], и надеюсь скоро освободиться и приняться за новое.

Я слышал, что Прянишников Вам повторяет «Порожняков», я этому радуюсь, эта вещь его действительно замечательная, но «Погорельцы» говорят о такой поэтической высокой способности его таланта, что я желал бы видеть его новую картину этого рода и надеюсь, что она, ежели будет, то будет Ваша. Девочка, стоящая у матери, лучшее, что я видел в русском искусстве по тонкости, верности чувств и по простоте [2] 〈...〉

20 М. Е. САЛТЫКОВ — Н. Н. ГЕ

9 апреля 1872 г. С.-Петербург

Не приедете ли к нам во вторник вечером. Весьма обязали бы, а равно и Анна Петровна.

М. Салтыков.

21 ИЗ ОТЧЕТА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ЗА 1871—1872 ГОДЫ

Профессор Николай Николаевич Ге исполнил для его величества государя императора и его высочества великого князя Николая Константиновича повторения картины своей: «Петр I допрашивает царевича Алексея» [1]. С этой же картины сделал гравюру крепкой водкой, на меди, помещенную в альбоме русских аквафортистов [2]. Участвовал, по назначению его императорского высочества, Товарища президента, в Комиссии для пересмотра классных работ по рисованию воспитанников учебных заведений ведомства Министерства Народного Просвещения и частных рисовальных школ [3]. Исполнял обязанности члена правления Товарищества передвижных художественных выставок [4] и Комитета общества русских аквафортистов. Ездил в Москву для изучения древностей, относящихся к XVII столетию Русской истории, которой занимается с художественною целью [5].

22 И. Н. КРАМСКОЙ — Ф. А. ВАСИЛЬЕВУ

30 ноября 1872 г. С.-Петербург

〈...〉 Я думаю, что Вы заждались от меня письма; я же до такой степени завертелся 〈...〉 Дело в том, что с 9 октября откры-

лись заседания комиссии по повелению великого князя Владимира Александровича для пересмотра Устава Академии художеств[1],— я членом назначен вместе с другими, а именно: Боголюбов, Гун[2], Ге, Резанов (архитектор)[3], Чистяков и Иордан[4]. Не скажу, чтобы другие ничего не делали, но между художниками достаточно быть только грамотным, как Вы знаете, чтобы на него взвалили кучу бумаг. Кроме того, я хотя и не жду особенного добра от всего этого дела, но все-таки как будто считаю обязанностью сделать все, что мне кажется нужным. Нужно написать чуть не целое сочинение по поводу некоторых вопросов, относительно которых особенно много предрассудков; и вот Ге и я работаем, и много и долго... Кстати, выставка дала чистого барыша, который выдается теперь, 23 процента на рубль. Я получил 490 рублей, Шишкин 390, Ге больше 700, Перов — тоже, словом, как видите, дело такого рода, что продолжать его стоит, и некоторые заскорузлые враги теперь только облизываются ⟨...⟩[5]

23 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

15 феврал[я] 1873 г. [Петербург]

⟨...⟩ Товарищество поручило мне обратиться к Вам с покорнейшей просьбой дать нам две картины для выставки в Риге: мою Петр I и Перова Птицелов. — Посылая первый раз в Ригу, нам хотелось бы представить и наше искусство и наших художников возможно полно и хорошо, зная Ваше расположение и к искусству нашему и к нам грешным — мы надеемся, что Вы не откажете[1]. Отделение нашего правления, Перов и Аммон[2], примут на себя заботу доставить нам картины, получив Ваше согласие ⟨...⟩

Я начинаю новую картину, думаю, что Вы оправдаете мои розыски в XVIII столетии, увидав мои стремления[3] ⟨...⟩

24 МНЕНИЕ Н. Н. ГЕ, К. Ф. ГУНА и М. К. КЛОДТА КАСАТЕЛЬНО ЗАДАЧИ СЮЖЕТОВ ПРИ КОНКУРСАХ НА ЗОЛОТЫЕ МЕДАЛИ, ПОДАННОЕ В СОВЕТ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

1 мая 1873 г.

Многолетний опыт доказал несостоятельность системы заданных сюжетов при соискании золотых медалей. Историческая живопись одна, оставаясь при этой системе, с каждым годом вместо развития становится более и более живописью условных сюжетов. Принимая в соображение, что такой существенный вопрос может быть возбужден и рассмотрен в свое время, я ограничился предложением заменить определенные сюжеты *историческими темами,* чтобы, хоть в слабой степени, поднять уровень как занятий учеников, так и испытания при оценке их работ; тем более, что такое

предложение не нарушало смысла статьи устава. Такие задачи дали бы возможность ученикам проявить свои познания, выбор и художественные способности — эти стороны, хотя и не в полном значении, подлежали бы испытанию. Предложив с своей стороны две темы из Русской истории: 1) Царь Борис по отношению к убийству царевича Димитрия и 2) Столкновение двух элементов христианского и языческого во время Владимира святого, я, тем самым, устранился от выбора сюжетов, заданных в заседании Совета 10 марта 1873 года.

Николай Ге.

Относительно задачи определенных сюжетов с мнением профессора Н. Н. Ге согласен *К. Гун.*

С вышеизложенным мнением согласен. *Барон М. К. Клодт.* На полях: На выше изложенное ректор Ф. И. Иордан подал особое мнение следующего содержания: Задаваемые сюжеты молодым, вполне еще неопытным ученикам исторической живописи программы на золотые медали и по принятому обычаю: ученик, получив тему сюжета, обязан в несколько часов времени высказать свое знание в композиции и, имея по этому сюжету других конкурентов, к тому назначенное время, скорее можно будет судить о достоинстве каждого, нежели принять ту систему, которая никогда не существовала и которую предлагает теперь профессор г. Ге и с которою я совершенно не согласен.

Ректор *Ф. Иордан*

По выслушании, Совет определяет: «разрешение настоящего вопроса отложить до пересмотра и составления нового устава Академии».

25 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

17 апрел[я] 1873 г. Вторник [Петербург]

⟨...⟩ Давно уже собираюсь написать Вам, да работа, праздники не позволяли исполнить это желание. Я, разумеется, был бы доволен, чтобы картина Петр I пошла бы в Лондон, и ежели Вы ничего не имеете против этого, то я беру на себя обязательство упаковать здесь картину — я уже сделал распоряжение, чтобы картина по закрытии выставки в Риге была бы отправлена сюда немедленно[1]. Новая моя картина подвигается, и я жду субботы, чтобы начать писать[2],— замедлил началом несколько благодаря другой картине, которой и занимался, я переписал «Христос в Гефсиманском саду», она идет тоже в Лондон ⟨...⟩

Прилагаю фотографию с переписанной картины моей.

26 И. Н. КРАМСКОЙ — И. Е. РЕПИНУ

23 февраля 1874 г. Спб.

⟨...⟩ К сожалению, в настоящем году нет вещей выдающихся ⟨...⟩ Ходишь по выставке[1], смотришь на все и думаешь: нет, не то ⟨...⟩ Я ни на минуту не утрачиваю впечатления натуры и вижу, какая все это бледная копия, какая слюнявая живопись, какое детское состояние искусства ⟨...⟩ Все это только хорошие намерения ⟨...⟩ Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху, но... как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце? ⟨...⟩ Говоря по справедливости, Вы меня сильно поддерживаете теперь, как и всегда ⟨...⟩ Живопись Ваша до такой степени существенно разнится от моего взгляда на природу, что я только с тех пор понял, куда мне надо идти ⟨...⟩ Особенно интересно для меня смотреть и сравнивать Вашу логику со своею и со всеми остальными; надо смотреть вперед, а не назад, к молодому, а не стареющемуся. Ге — погиб, т. е. ему поздно, оказывается, учиться (да он и не учился никогда), Мясоедов неисправим ⟨...⟩ Оба Клодта так и останутся маленькими ⟨...⟩ Перов, кажется, почувствовал себя великим человеком; удивительное дело эта казенная квартира! Прянишников — московский человек и в качестве такого мешает божий дар с яичницей, Маковский Владимир — тоже, Боголюбова и Гуна вычеркиваю... Итак, кто же? На кого обратить надежды? Разумеется, на молодое, свежее, начинающее ⟨...⟩

27 Г. Г. МЯСОЕДОВ — И. Н. КРАМСКОМУ

[Середина апреля 1874 г. Харьков]

⟨...⟩ Ссору Вашу с Ге нетрудно было предвидеть, и, признаюсь, что, уезжая, я думал с удовольствием, меня это минует. Последние дни Ге атаковал меня несколько раз без всякой с моей стороны вины, потому что я остаюсь таким, каким Ге всегда меня знал и терпел, стало, причина не во мне. Я уверен, что к Вам он расположен никак не более, чем ко мне, и нетрудно было предположить, что самый незначительный случай будет поводом к ссоре, тем более, что я совсем не знаю Вашего воззрения на Вас самих ⟨...⟩ Может быть, Вы не считаете себя способным к ошибке, а потому и к примирению и прощению, тогда Ваши споры получат хронический характер и будут жестоко вредить делу Товарищества. Пока у нас мало еще тех людей, имея которых, друг Горацио, до тех пор оно будет мешать только успешному ходу дела, а когда и сии появятся, то немудрено, что после паралича дело или подохнет, или разорвется на части.

Все, что Вы пишете по поводу картины Васнецова и отношения Ге к оной, меня очень огорчает. Васнецов хороший малый, картина его имеет неотъемлемые достоинства (не Максимову чета), и о принятии его вопроса не могло предстать, тем более, что он молод и движется вперед [1] ⟨...⟩

28 Н. Н. ГЕ — П. А. ЕФРЕМОВУ

24 сентября 1874 г. [Петербург]

Здравствуйте, многоуважаемый Петр Алекс[андрович]! Жаль! Не застал дома. Удивительное постоянст[во], точно перенесли с собою дом. Будьте добры, скажите, есть ли у Вас портрет Пущина [1]? Мне он нужен. Черкните два слова, да скажите, когда Вас можно видеть,— меня всегда в понедельник.

Ваш *Ник. Ге.*

29 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[1874 — начало 1875 г.] С.-Петербург [1]

Милостивый государь Павел Михайлович.

Когда мы расстались, я долго обдумывал принятое мною предложение Ваше уступить Вам портреты [2] и окончательно решил, что продажей сделать этого я не могу даже ради цели, о которой Вам говорил вчера. — Я не хочу этим сказать, что я отказываюсь исполнить Ваше желание иметь мои портреты в Вашей коллекции, напротив, я нашел средство это устроить и предлагаю его Вам, надеясь, что Вы не откажетесь от тех несущественных для Вас условий, которые обязательны нравственно для меня. Встречая в Вас мою давнишнюю мысль, я увидел осуществление ее в самых широких размерах, и желание скорее слить все средства увлекли меня даже до ошибки, я забыл свое обещание себе. Вот это я и хочу исправить, не нарушая существенного в деле.

Вы двадцать лет собираете портреты лучших людей русских, и это собрание, разумеется, желаете передать обществу, которому одному должно принадлежать такое собрание,— я думал и думаю, что художник обязан передать образ дорогих людей соотечественников, с этой целью я начал писать и, разумеется, не для себя, а для общества. Вот мы встретились, неужели мы не можем просто и ясно, руководимые одной целью, соединить свои посильные труды? Я думаю, что да, надеюсь, что и Вы согласны, и так дело просто. Возьмите в свою коллекцию портреты готовые и все те, которые я надеюсь еще написать, пусть они достанутся обществу согласно общему нашему желанию. Никаким тут вознаграждениям нет места. Одно нам нужно: обеспечить друг друга в действительном

достижении цели, т. е. что труд наш именно обществу будет принадлежать и от имени каждого своя часть.

Вот какие условия я полагаю, разумеется, с поправками, ежели такие понадобятся:

1) Передавая портреты в Вашу коллекцию, я обязуюсь не исключать их из коллекции, пока она находится в Вашем личном владении.

2) С Вами вместе я обязуюсь передать городу свою часть, с тем чтобы она не была отчуждена от Вашей.

3) Право собственности на портреты принадлежит мне до передачи прав городу.

4) На случай смерти моей я оставляю необходимое соответственное распоряжение.

Надеюсь, что Вы не найдете такое соглашение невозможным, напротив — Вы меня обрадуете Вашим ответом, которого я жду с нетерпением.

С истинным почтением и уважением остаюсь

Николай Ге

Я Вас искал целый день по всему городу, не нашел, чтобы переговорить лично, еще сегодня справлялся, но узнал, что Вы уехали ⟨...⟩

30 Н. Н. ГЕ — В. П. ГАЕВСКОМУ

[Февраль. 1875 г. Петербург]

⟨...⟩ В половине марта я должен буду ехать по моим делам в Малороссию. Теперь же, окончив картину, я — свободен и ежели Вы не раздумали писать Ваш портрет [1], то я готов и жду Вашего извещения ⟨...⟩

31 ПИСЬМО Н. Н. ГЕ — В КОМИССИЮ ПОСТРОЕНИЯ ХРАМА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ В МОСКВЕ

4 марта 1875 г. С.-Петербург

При составлении эскизов священных изображений «Се человек», «Несение креста», «Помазание Давида на царство», «Благословение преподобным Сергием вел. князя Димитрия на брань против татар» я руководствовался следующими источниками. Для первых трех — соответствующими местами священного писания Ветхого и Нового завета (Евангелие от Матфея гл. 27, 27 ... 56, Евангелие от Марка гл. 15, 16 ... 42, Книга первая Самуила гл. 16), принимая во внимание предложенное мне Комиссиею письменное руководство; для последнего я должен был, по краткости времени, ограничиться следующими источниками: «Житие Преподобного и Богонос-

ного нашего Сергия Радонежского и всея России Чудотворца», 1853, изд. Тройц. Сергиевой лавры; «История Государства Российского» Карамзина с полными примечаниями, 1842; «История России» Соловьева; «Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей» Н. Костомарова. Знакомство же с источниками, которыми я мог бы воспользоваться только на месте действия, я отложил до времени исполнения предварительных работ означенного священного изображения.

При составлении эскиза образа Рождество Христово я руководствовался описанием, предложенным самою Комиссиею.

Профессор Академии художеств *Нико*[*лай*] *Ге*

32 Н. Н. ГЕ — О. Н. ПОВАЛО-ШВЕЙКОВСКОЙ

28 июля 1875 г. Хутор Ивановский

Посылаю Вам поклон, Анна Петровна Вам все описала, что мы тут поделываем. Анна Петровна устраивает сад и ее дело идет отлично, мое же ползет как ⟨...⟩ [неразб.], плотников мало, а работ затеял много, по целым дням хожу около дома и наслаждаюсь. Да, счастливые люди, которые могут проводить жизнь в деревне, лучше этой жизни я не могу себе представить. Будьте здоровы. Кланяюсь Вам, искренно любящий и уважающий Вас

Николай Ге.

33 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

11 августа 1875 г. Хутор

⟨...⟩ Пользуюсь случаем, чтобы с искренней благодарностью возвратить Вам хоть часть моего долга — при этом письме я посылаю 20 билетов 2-го займа (Государствен[ные] пятипроц[ентные] билеты), при них купоны за 1 сентября 1875 года. Прошу Вас по получении рассчитать по курсу, какую сумму я Вам прислал и написать мне, я надеюсь, что остальную часть я буду в состоянии доставить ранее назначенного срока ⟨...⟩

⟨...⟩ Мы ⟨...⟩ с Анной Петровной хлопочем по хозяйству — детей отправили в Петербург, сами же пробудем до поздней осени, до ноября ⟨...⟩

34 П. Н. ГЕ — Н. Н. и А. П. ГЕ

18 марта 1876 г. [Петербург]

⟨...⟩ Я бы давно послал вам «Дневник писателя» [1], да никак не могу попасть на почту до четырех часов, надо подождать воскресенья, да кроме того вы просили прислать и каталог, а я не был еще на выставке. Во всех газетах ужасно хвалят вас и ругают

новое общество [2], даже Стасов находит, что у вас нет ни одной посредственной картины, что Мясоедов умеет всегда прекрасно выбирать сюжеты, что Максимов пишет прекрасные типы, Куинджи — поэтические пейзажи, Крамской — превосходные портреты и что твой портрет Потехина [3] самый лучший из твоих портретов после Герцена, который из ряду вон (не знаю из какого ряду, твоих ли портретов или вообще); в заключение он признается, что единственное его желание: чтобы это прелестное товарищество не разбежалось. Одним словом, закоптил своим фимиамом всю выставку. Жалко, что не могу прислать тебе самого фельетона, он помещен в «Новом времени» [4]. Давал мне его читать Каменский [5].

Вообще пишут очень много и везде вас хвалят, а Академию ругают, жалко что нельзя собрать всех этих статей, впрочем, некоторые Костычев [6] собирает ⟨...⟩

Петр Ге ⟨...⟩

35 ПЕТЕРБУРГСКАЯ ХРОНИКА

Подвижная выставка картин в Академии художеств ⟨...⟩ весьма необширна по размерам, зато, по достоинству выставленных картин, далеко оставляет за собою прежние выставки, в последнее время, видимо, начинавшие клониться к упадку. Первое место на ней, бесспорно, принадлежит картине г. Гэ «Петр Великий, допрашивающий царевича Алексея Петровича в Петергофе». Картина эта, бесспорно, выше всех прежних произведений этого талантливого художника, артистическая будущность которого внушала справедливые опасения почитателям его таланта после такого во всех отношениях уродливого произведения, как «Воскресение» с Мариею Магдалиной, изображенной в виде не то сороки, не то ласточки. Г. Гэ, повидимому, сам убедился в несостоятельности самим им заданной себе задачи: сказать новое слово в духовной живописи ⟨...⟩ Новая картина г. Гэ, повидимому, свидетельствует о его решимости, оставив церковность, вступить на историческую почву; если это так, то нельзя не поздравить художника с этим решением ⟨...⟩ Современному художнику уже не легко проникнуться религиозным идеализмом, водившим кистью Рафаэля и Мурильо. Современный реализм, в этом случае, только вредит делу. Светская историческая живопись избавлена от всех этих неудобств. Тут реализм не недостаток, а достоинство, и если художнику удастся изобразить лица и события такими, какими они должны были быть в действительности, то картина только выиграет от этого.

Новая картина г. Гэ именно отличается строжайшим реализмом, что еще более способствует впечатлению, производимому ею ⟨...⟩

36 ХУДОЖНИК-ЛЮБИТЕЛЬ. НА СВОИХ НОГАХ (ПО ПОВОДУ ПЕРВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК)

⟨...⟩ Среди полусотни картин подвижной выставки три картины привлекают особенное внимание зрителей [1]. Первая из них новое произведение г. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». Прежде чем говорить о самой картине, мы считаем необходимым взглянуть на тот исторический эпизод, на тот момент из жизни Петра I, которые послужили почвой для художественного образа творца новой картины.

В исторических лицах Петра и царевича Алексея и в их отношениях мы видим не одну только семейную кровавую драму, а борьбу двух начал, борьбу двух поколений. Перед нами в образах Петра и Алексея исчезают сын и отец, а вырастают только два элемента — доброе и злое, гений и отжившее предание, новое слово и допетровская рутина. Не сын стал на дороге Петра, а отжившие предрассудки, гниль старой Руси, которые уцепились за слабого, тупого царевича Алексея, как за свою последнюю опору ⟨...⟩

Какой благодарный сюжет для художника ⟨...⟩ Перед ним в одной исторической рамке вырисовываются два типа людей, людей двух различных поколений: новое, мыслящее и идущее вперед поколение в лице Петра I; старое, немощное, недужное — в лице сына. Лучшего сюжета г. Ге не мог избрать для своей картины ⟨...⟩ но как он его исполнил? ⟨...⟩

⟨...⟩ Смотрите вы на эту картину, мастерски написанную, чрезвычайно грандиозную по задаче, и испытываете совершенно не то впечатление, к которому вы невольно готовились ⟨...⟩

Зная лично г. Ге, мы смело можем сказать, что он принимался за картину с ясным и верным пониманием исторического эпизода, им избранного ⟨...⟩ [Но] в то же время он не достиг своей цели. При первом взгляде на новое произведение г. Ге прежде всего приходит в голову мысль, что оно писано очень даровитым художником, но художником-*славянофилом,* завзятым врагом петровской реформы и защитником старорусских ретроградных принципов. Беспрестанно перебегая от фигуры Петра, этого плотно сидящего человека, с красивым, но ожиревшим и совсем немыслящим лицом, к утомленной, но очень выразительной физиономии царевича с высоким лбом, с впалыми щеками — вы словно видите чрезвычайно симпатичного, развитого, но полузамученного узника, стоящего перед торжествующим следователем ⟨...⟩ заполучившего в свои руки несчастную жертву. Вы смотрите на Петра и не видите в нем деспота-реформатора с блеском гения и сокрушительной железной воли в черных глазах ⟨...⟩ Если художник задался изобразить не

царя-преобразователя, но, просто, «человека» без всякого ореола величия, то он бросился в другую крайность: он написал не «человека», а только следователя двадцатых или тридцатых годов.

⟨...⟩ И невольно все участие, вся симпатия зрителя переходит на царевича. Несмотря на несколько семинарский вид, в его позе, в выражении его лица, в усталой и покорно склоненной голове есть что-то гамлетовское, привлекательно-грустное. Вы ему сочувствуете, вы его жалеете, как мученика мысли, как жертву бессмысленного террора ⟨...⟩ Зритель ⟨...⟩ поддаваясь обаянию картины, переносит свою симпатию не на отца, а на сына ⟨...⟩

37 В. В. СТАСОВ, ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА 1871 ГОДА

⟨...⟩ Между всеми теми, чьи картины появились нынче на выставке, выше всех стоят: петербургский профессор г. Ге и московский — г. Перов ⟨...⟩

Картина г. Ге представляет сцену из жизни Петра I: он допрашивает в Петергофе, в маленьком дворце своем Монплезире, сына своего, царевича Алексея ⟨...⟩ Грозный царь ⟨...⟩ сидит у стола, на котором лежат письма, уличающие царевича в его интригах и изменнических сношениях. Перед ним стоит сын его, притворно или искренно кающийся,— длинный и тощий, настоящая фигура тупого, узкоголового дьячка ⟨...⟩ Отец и сын одни — никого больше в этой низкой комнате, с холодным мраморным полом и голландскими картинами по стенам. Но какая драма тут совершается! Точно две крайние противоположности людские сошлись с разных концов мира. Один — это сама энергия, непреклонная и могучая воля, великан-красавец ⟨...⟩ весь волнующийся и поворотивший свою чудесную, разгоревшуюся голову к этому сыну, этому неразумному, этому врагу, вздумавшему встать ему на дороге. Гнев, упрек, презрение — все тут горит во взгляде у него, и под этим взглядом словно поникла и упала бесцветная голова молодого преступника ⟨...⟩ Он ничтожен, он презренен, он гадок в своей бледности и старообрядческой трусости ⟨...⟩ Еще ни одна из прежних картин г. Ге не носила такой печати зрелости и мастерства, как эта ⟨...⟩

⟨...⟩ Но тем не менее мы считали бы неуместным, если б умолчали здесь о том, с чем не можем согласиться в этой картине...

Это — самый взгляд художника на его сюжет, на его задачу. Нам кажется, что г. Ге посмотрел на отношение Петра I к его сыну — только глазами первого, а этого еще мало. Есть еще взгляд истории, есть взгляд потомства, который должен и может быть справедлив и которого не должны подкупать никакие ореолы, никакие славы. Что Петр I был великий, гениальный человек — в этом никто не сомневается; но это еще не резон, чтоб варварски,

деспотически поступать с своим собственным сыном и, наконец, чтоб велеть задушить его, после пыток, подушками в каземате ⟨...⟩. Как нам тут быть на стороне Петра? Даром, что он великий человек, даром, что Россия ему всем обязана, а все-таки дело с Алексеем — одно из тех дел, от которых история с ужасом отвращает свои глаза. Мы понимаем, что свидание отца с сыном может послужить сюжетом картины; но оно должно быть взято глубже ⟨...⟩ Делать из этого апофеоз силы, представлять торжествующую силу точно будто бы жертвой, потому что ее не понимает и не сочувствует ей тот, кто ни понимать, ни сочувствовать не может — по-нашему, это неверно, это не отвечает требованиям художества.

⟨...⟩ Впрочем, если бы даже стать на точку зрения самого Петра, то и тут есть что-то, в чем бы мы упрекнули живописца. Петр был не такой человек, чтоб довольствоваться негодованием, упреками, горькими и благородными размышлениями. У него мысль была тотчас же и делом, а нрав его был жесток. Значит, на допросе сына он был либо формален и равнодушен, либо гневен и грозен до бешенства. *Средняя же* нота, приданная ему живописцем, по нашему мнению, вовсе не соответствует его натуре и характеру ⟨...⟩

38 М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН. ПЕРВАЯ РУССКАЯ ПЕРЕДВИЖНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА

⟨...⟩ На первом плане мы встречаемся здесь с картиною профессора Ге «Петр Великий, допрашивающий своего сына». Перед нами всего две фигуры и строго-простая обстановка, не имеющая ничего бьющего в глаза. Петр Великий не вытянут во весь рост; он не устремляется, не потрясает руками, не сверкает глазами; фигура его без малейшей вычурности и назойливой преднамеренности посажена в кресло, и даже ни один мускул его лица не сведен судорогой. Царевич Алексей не стоит на коленях с лицом, искаженным ужасом, не молит о пощаде, не заносит на себя рук и не ломает их, а просто и, на поверхностный взгляд, даже довольно спокойно, стоит перед отцом, отделенный от него столом, с несколько опущенной вниз головою. Тем не менее всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются из памяти.

В этом-то именно и состоит тайна искусства, чтобы драма была ясна сама по себе, чтобы она в самой себе находила достаточное содержание, независимо от внешних ухищрений художника, от опрокинутых столов, сломанных стульев, разбросанных бумаг и т. д. А г. Ге именно тем и выделяется из массы собратий по исторической живописи, что он очень отчетливо отличает внешние,

крикливые выражения драмы от внутреннего ее содержания и, пользуясь первыми лишь с самою строгою умеренностью, сосредоточивает всю свою художественную зоркость на последнем. Это драгоценнейшее свойство художника постоянно являлось во всех его картинах, доселе известных; оно же, с особенною силою, выразилось и в последнем произведении его кисти.

По-видимому, личность Петра чрезвычайно симпатична г-ну Ге, да оно и не может быть иначе, потому что в глазах художника воспроизводимое лицо лишь настолько привлекательно, насколько оно человечно, то есть насколько доступно всему разнообразию человеческих ощущений. Такова именно личность Петра Великого. Вся жизнь этого человека есть непрерывная эпопея, в которой царственное на каждом шагу смешивается с общечеловеческим, и притом смешивается не искусственно, не преднамеренно, а вполне естественно и свободно... Петр Великий прежде всего страстно предан своей стране, но в этой преданности первое место занимает не страстный темперамент, а сознательность, доведенная до страстности, которая и приводит к мысли о необходимости обновления и возрождения. Сознание этой необходимости овладевает всеми его помыслами, окрашивает всю его деятельность; ибо для него возрождение не просто плод отвлеченной мысли, а нечто такое, что, он так сказать, осязает, что выступает перед ним во всей ясности и со всеми подробностями. Поэтому он идет не останавливаясь даже тогда, когда его действия носят явный характер резкости и суровости. Он суров и даже жесток, но жестокость его осмыслена и не имеет того характера зверства для зверства, который отличает жестокие действия временщиков позднейшего времени.

Да, это личность, которой художник не может не симпатизировать даже в ее слабостях и недостатках, потому что это слабости человеческие. Ей следует симпатизировать не только во имя того, что́ она совершила, но еще более ввиду того, что она, конечно, совершила бы, если бы смерть не похитила ее ⟨...⟩ Петр понял бы своим обширным умом, что дело возрождения есть дело по преимуществу движущееся и развивающееся — в этом убеждает его неутомимая, никогда не ослабевающая реформаторская деятельность, которая стояла для него выше личных соображений, выше семейных уз.

А в этом последнем отношении грядущее представлялось в очень мрачном свете, потому что личность царевича Алексея была такого рода, что не допускала даже сомнений... Задумав преобразование России, Петр естественно пришел к вопросу: кто будет продолжать и развивать начатое дело — и с мучительною безнадежностью должен был остановиться на царевиче Алексее, который, во

имя уз крови, становился между ним и делом всей его жизни. Отсюда — известная драма между отцом и сыном, окончившаяся смертью последнего.

Г-н Ге делает нас свидетелями одного из прелиминариев этой драмы. Петр Великий имеет в руках подавляющие документы, перед которыми Алексею остается только умолкнуть. Быть может, за минуту между отцом и сыном произошла бурная сцена, исполненная гнева, с одной стороны, и робкой изворотливости — с другой, но теперь, в момент, избранный художником, вопрос для обеих сторон выяснился окончательно, и наступило затишье. Петр с мучительно-тоскливым чувством смотрит на сына; но во взоре его не видно ни ненависти, ни презрения, ни даже гнева. Это именно только мучительное чувство, где всего скорее можно видеть скорбь о себе, о поднятом, но неоконченном подвиге жизни, о том, что достаточно одной злополучной минуты, чтобы этот подвиг разлетелся в прах. Перед ним человек, до которого ему нет дела и которому, в свою очередь, нет дела до него, и между тем — это человек, с которым он связан своего рода гордиевым узлом, которому он должен оставить на поругание любимое, лелеянное дело,— человек, с которым он волей-неволей должен считаться, тогда как ему и говорить-то с ним не об чем. Эта мысль гнетет и убивает, убивает тем жесточе, что на настоятельный вопрос будущего еще нет никакого практического ответа. После он доищется этого ответа и найдет в себе решимость рассечь гордиев узел, но теперь он еще ничего не знает, он сам только жертва той мучительной уверенности, к которой привело его сейчас происшедшее объяснение. В лице его нет ни гнева, ни угрозы, а есть только глубоко человеческое страдание, и сверх того, коли хотите, есть упрек, но упрек, обращенный ко всему, к чему угодно, но не к этому человеку-призраку, фаталистически ворвавшемуся в его жизнь. Рассматриваемая с этой точки зрения (мне, по крайней мере, кажется, что эта точка зрения правильна), фигура Петра представляется исполненною той светящейся красоты, которую дает человеку только несомненно прекрасный внутренний его мир.

Не менее выразительна, хотя и в другом роде, фигура царевича Алексея. И он договорился до конца, и для него настоящее свидание было полно нравственных тревог, но эти тревоги иного, несомненно низменного свойства. Его беспокойство скоропреходяще и все сосредоточено на одной мысли: я готов от всего отказаться, готов что угодно отдать, лишь бы уйти от этого взора, который так мучительно давит меня. И он действительно все отдаст, от всего откажется и даже забудет вынесенную им нравственную пытку, как только переступит за порог этой комнаты. Загородный увесе-

лительный дом или тюрьма, привольная жизнь в Ярославле или тесное заключение в стенах монастыря — ему все равно в эту минуту, лишь бы уйти от этого человека, с которым у него нет ничего общего и которому он должен дать ответ о чем-то таком, что он даже в толк себе взять не может...

Вообще впечатление, производимое картиною г. Ге, громадно, и публика постоянно окружает ее ⟨...⟩

V ЖИЗНЬ НА ХУТОРЕ

РАБОТА НАД ЗАКАЗНЫМИ ПОРТРЕТАМИ

КАРТИНА «МИЛОСЕРДИЕ»

1876—1883

1 ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ» Н. Н. ГЕ

«Две картины: «Петр I с царевичем Алексеем» и «Екатерина II во время похорон императрицы Елизаветы», измучили меня. Исторические картины тяжело писать, такие, которые бы не переходили в исторический жанр. Надо делать массу изысканий, потому что люди в своей общественной борьбе далеки от идеала. Во время писания картины «Петр I и царевич Алексей» я питал симпатии к Петру, но затем, изучив многие документы, увидел, что симпатии не может быть. Я взвинчивал в себе симпатию к Петру, говорил, что у него общественные интересы были выше чувства отца, и это оправдывало жестокость его, но убивало идеал...»

«Четыре года жизни в Петербурге и занятий искусством, самых искренних, привели меня к тому, что жить так нельзя. Все, что могло бы составить мое материальное благосостояние, шло в разрез с тем, что мною чувствовалось на душе. Работа моя — случайный заработок, капризный, а жизнь требует правильного прилива

средств. Как же быть? Нужно решать, не ложно ли я понимаю что-нибудь. Проверяю, но не могу осилить того, что всех других способов не могу взять, и я решил, что для этого нужно иметь еще и другие способности — способность иметь средства, а так как я не имею этой способности, а искусство я просто люблю, как духовное занятие, то я должен отыскать себе способ независимо от искусства. Я ушел в деревню. Я думал, что жизнь там дешевле, проще, я буду хозяйничать и этим жить, а искусство будет свободно...»

2 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

11 октября 1876 г. Хутор Ивановский

Многоуважаемый Павел Михайлович.

Ряд непрерывных хлопот сделали меня крайне виновным относительно Вас, простите ради бога, не думайте, чтобы я каждый день не мучился своим долгом. Но как нарочно, все сложилось так, что я и теперь могу только извиниться. Еще в сентябре, в начале, представил в Поземельный Кредит все нужные документы, но до сих пор не получаю денег. Урожай, слава богу, хороший, но цен нет и продукты лежат без покупателей. Я прошу Вас, многоуважаемый Павел Михайлович, простить мне эту невольную неаккуратность и верить мне, что ни одной секунды медлить и злоупотреблять Вашим одолжением не буду. Молчание мое и произошло от того, что каждый день оставался в ожидании разрешения тем или другим способом.

Художеством еще не занимался, целое лето прошло в хлопотах по устройству дома и только теперь перебрался в половину, кое-как защищенную от холода, который уже к нам пришел; вот третью ночь мороз в 4°.

Да, много нужно энергии и терпения, чтобы выносить ту неурядицу, которая окружает живущего в провинции; но я все-таки не жалею, не теряю храбрости и верю, что бог поможет мне хотя на старости существовать в своем нехитром угле 〈...〉

3

8 марта 1877 г. Хутор Ивановский

〈...〉 Благодарю Вас от души за Ваше доверие и за Вашу снисходительность. В настоящее время, чрезвычайно тяжелое для не очень сильных людей, для небогатых, как я, да еще при новом деле,— поддержка людей расположенных чрезвычайно дорога. Обдумав со всех сторон Ваше предложение [1], я решился с Вами поговорить, или, лучше сказать,— ответить Вам по-дружески, по совести. Я не говорил фразы или пустые слова, когда говорил, что желаю отдать даром эти вещи,— я всегда предпочитал Вас как хранителя

перед всеми частными и казенными хранителями, как истинного любителя и как человека, которому я вполне верю, и сейчас бы так поступил при теперешней своей обстановке: затем, что эти вещи держать в хуторе неразумно во всех отношениях. Но вот какие явились обстоятельства, не новые, но выразившиеся окончательно. Я вижу, что, несмотря на все мои усилия, я не могу достигнуть того положения, чтобы сделать такой подарок обществу. У меня есть обязательства перед такими людьми, которых я люблю и уважаю, притом я желаю еще работать, т. е. заниматься искусством. Вам я могу сказать откровенно — я в деревне не по охоте, а по нужде. Что делать — я откажусь от чести подарить обществу или, лучше сказать, я передам Вам это удовольствие, а Вы зато помогите мне выйти из того положения тяжелого, в каком я нахожусь. Вы поймете, что, имея пять портретов: Герцена, Костомарова, Салтыкова, Некрасова, Потехина, я не могу их дробить, да и зачем — возьмите их все. Назначить цену, как вещей, я не могу по многим причинам — я не хочу и себя и Вас ставить в отношения, в которых мы не были. Я Вам скажу по совести, как честный человек, что́ может меня выручить, как человека, имеющего обязательства перед приятелями,— я должен Вам тысячу рублей, Сырейщиковым две, Костычевым две, кузине жены моей А. Н. Забелло две — эти обязательства у меня на честное слово. Исполнив этот долг, я свободен и могу работать. Ежели Вы можете меня выручить — я буду Вам душевно благодарен и всегда буду помнить, что Вы поддержали во мне и человека, и художника, и верю, что бог мне поможет до конца жизни быть художником, каким я был двадцать пять лет. Я жду Вашего ответа, считаю долгом сказать, что решение вопроса, какое бы ни последовало с Вашей стороны, не нарушит во мне ни того расположения, ни того уважения, какое я всегда питаю к Вам 〈...〉

4 П. М. ТРЕТЬЯКОВ — И. Н. КРАМСКОМУ

11 июля 1877 г. Москва

〈...〉 Я имею картину Ге, хорошо его представляющую[1]; «Пушкина в Михайловском» ведь я мог бы приобрести, мне эту картину предлагал сам автор, стало быть, теперь приобретать не идет! да я же еще и не переменил мнения о ней[2] 〈...〉

5 Г. Г. МЯСОЕДОВ — И. Н. КРАМСКОМУ

[Начало октября, 1877 г.]

〈...〉 Про Ге не слышу ни прямо, ни косвенно ничего. Весной от Чиркина слышал, что он написал какой-то этюд «Гапку с волом»

и начал картину из истории «Борис и царица Марфа». Что потом? Покрыто мраком [1] ⟨...⟩

6 Н. Н. ГЕ — А. П. ГЕ

[Начало января 1878 г. Чернигов] [1]

Милый друг Аничка, пишу тебе в собрании [2] ⟨...⟩ Собрание началось 8-го, до сих пор идет довольно смирно, так как жгучих вопросов еще не было, но приближается время взрывов. Мы составили меньшинство, а потому очень возможны и поражения, и выигрыш.

Могу тебя и порадовать личными нашими интересами — я получил заказ от П. И. Скоропадского — в всяком случае не менее тысячи руб[лей], как я и заявил, и получил согласие. Но возможен заказ и в более громадных размерах, а именно портрет группы. Это мне сообщил сегодня Скоропад[ский], у которго я был с визитом. Затем у него же будет и еще несколько работ второстепенного достоинства. Нужно будет сделать еще два портрета — копии или воспроизведения [3]. Я отчасти откладывал тебе писать, не бывши у Скоропадского, чтобы не смут[ить] тебя вообще необдуманной надеждой. Затем Раковиц мне передал желание Коробки, и я, разумеется, изъявил согласие при цене 500 руб[лей]. Очень может быть, что это состоится, а может быть, и нет [4].

Собрание не будет долее 20 янв[аря], как полагаю ⟨...⟩

7

16 января 1878 г. Чернигов

⟨...⟩ Сегодня понедельник, а в четверг, я думаю, мы будем свободны. Собрания идут чрезвычайно оживленно. Собрание разделено так: 30 левых и 45 правых, но до сих пор сила ума, убеждений, чистота намерений на стороне 30-ти. И до сих пор победа здесь. Что будет, когда начнут делить пирог, не знаю, думаю, что проиграем. Но может быть, и будет иное. Относительно личных отноше[ний] — я нашел много лиц хороших, мне с ними хорошо, но я чувствую, что я между ними старый парус [неразборч.] как говорит Ник[олай] Ильич [1], чувствуется. Более подробно я Вам расскажу при личном свидании. Одним словом, я не жалею, что я здесь и думаю, что другой раз возьму и своих женщин ⟨...⟩ Звонок, собрание открывается. Буду слушать ⟨...⟩

8 Е. Н. КОСТЫЧЕВА — Н. Н. и А. П. ГЕ

4 марта [18]78 г. Лесной

Милые и дорогие Николай Николаевич и Анна Петровна! Вчера получили от Вас письмо и очень сгрустнулось, что Вам

такие все неудачи и что так грустно живется ⟨...⟩ Вы пишете, что Вы все более и более убеждаетесь, что Вам не следует жить там. Я точно такого же мнения; я к сожалению была в этом убеждена и тогда, когда гостила у Вас, и точно так же думаю и теперь. Я не могла тогда говорить об этом людям, которые собираются начинать жить новою жизнью и, следовательно, которым нужна энергия и вера в свое дело, но я была убеждена, что этим кончится. И в самом деле, могут ли люди, люди нашего сорта, жить в настоящее время в России в деревне, где никакого не может быть интереса, кроме материального? Смотреть на имение, как на капитал, дающий проценты,— еще можно, и тут найдется множество затруднений, а мечтать устроить там что-то родное, свое, вложить туда душу и думать там найти соответственное нравственному миру — по-моему, это неосуществимая мечта у нас, с нашими людьми наивными, но дикими, с нашим климатом и со всем, что смахивает на Азию. Потому, мои милые и хорошие, я бы на Вашем месте и смотрела бы на свое пребывание там, как на временное. Люди, как мы с Вами, только и можем хорошо прожить в России, пока мы свободны и когда ничто не стесняет нас. Нравится нам у нас в нашем отечестве не многое может, поэтому прожить долго где-нибудь нам, конечно, скорее надоест, чем другому кому, и вот нам-то и надо так устраивать жизнь, чтобы быть всегда более свободным, чем связанным. Это хорошо на Западе, где можно безнаказанно для нравственного мира прожить где-нибудь и в захолустье, или где-нибудь под облаками, где везде найдешь то, что необходимо для цивилизованного человека, а тут ты сгниешь или озлобишься как собака. Очень бы хотелось повидаться с Вами ⟨...⟩ Теперь с маленьким[1] немыслимо пускаться в путь, а мне часто приходит в голову, не будете ли Вы, милые старички, в состоянии приехать осенью к нам? Мы живем в Лесном, квартиры хватит нам ⟨...⟩

9 Н. Н. ГЕ — П. Н. ТРЕТЬЯКОВУ

12 марта 1878 г. Хутор

⟨...⟩ Несмотря на самое затруднительное время для меня в настоящем, я сделал все, чтобы быть аккуратным. За два дня до Вашего письма я получил от нотариуса извещение, что желающий купить землю просит отсрочку части уплаты — я немедленно известил, что согласен на всякие уступки, только бы возможно скоро были представлены необходимые деньги — я имел в виду долг мой Вам и другой такой же. Я не извиняю себя, но прошу снисхождения. В настоящее время всякие сделки подобные — чрезвычайно трудны, но, во всяком случае, я употреблю все старания, не медля ни одной минуты, погасить свой долг. С этой же целью перехожу

к Вашему предложению. Я согласен продать Вам желаемые Вами три портрета. Чтобы определить цену, я прибегну к тому же способу, каким я руководствовался и прежде и который мы избрали при оценке вещей, купленных Вами у меня. Я желал бы получить две тысячи и погасить Вам мой долг. Эта цена мне кажется подходящей, во-первых, потому, что вещи стоят того, а во-вторых, потому, что мне эта сумма крайне необходима. Наконец, ежели она и покажется Вам несколько выше истинной, то эта разница уравновесит на этот раз в мою пользу то, что, может быть, недоставало, по Вашему же заявлению, при продаже прежних моих вещей. Ежели Вы согласитесь, то я еще попрошу Вас вот какие условия. Портрет Потехина будет Вам доставлен сейчас же из Петербурга, а портреты Герцена и Костомарова я пришлю отсюда, первый через месяц, а второй через два, разумеется, и уплата будет этому соответствовать, т. е. по получении первого портрета будет погашен мой долг Вам, по получении каждого портрета из остальных двух Вы мне вышлете сюда по тысяче рублей. Мне кажется, что наконец этот вопрос, давно начавшийся между нами, может быть окончен удовлетворительно для обеих сторон. Жду Вашего мнения ⟨...⟩

10

[Начало апреля 1878 г. Хутор]

⟨...⟩ Мое положение такое, что мне не согласиться на предложение Ваше нельзя. Но я думаю, что мы можем еще раз с Вами обсудить этот вопрос так же, как мы обсуждали прежде. Самая крайняя уступка с моей стороны была бы 500 руб[лей], против той цены, которую я спросил, и то я не сохраню необходимое, а только меньшим жертвую, чтобы хоть меньшее, да иметь. Чтобы облегчить эту прибавку с Вашей стороны, я предлагаю Вам копию с портрета Пушкина. Положим, это не оригинал, но копия, но ведь оригинал достать невозможно, а копия верна настолько, насколько может быть верна, по заявлению моих собратьев. Имеете же Вы плохие изображения, не только копии — во всяком случае, эта копия, как с единственного оригинала при добросовестном исполнении всегда будет иметь цену в Вашей единственной по полноте коллекции. Сказать по совести, я имел в виду ее Вам послать при Вашем согласии на предложенную с моей стороны цену. И теперь при Вашем согласии я буду считать, что я его Вам посылаю без цены. Вот мои соображения, и я думаю, что Вы, веря мне, дадите им вес и согласитесь. Мы расходимся в 500 руб[лях]. Поверьте, Павел Михайлович, что только крайность меня заставляет это Вам говорить. Вы сами знаете, что я хотел отдать Вам их все безвозмездно, думая, что я богат, и я смею надеяться, что Вы мне верили, потому

что желание мое было искренне, но что же делать, сила солому ломит.

Относительно слов непонятных я разумел вот что: Вы меня спрашивали после покупки картины «Петр с Алексеем», не думаю ли я, что цена была назначена нами ниже настоящей — я, как Вы помните, отвечал, что нет, что я считаю ее хорошей для меня. Так как Вы могли думать, что цена несколько мала, то я, в свою очередь, теперь полагал, что я спрашиваю более настоящей цены, и утешал Вас в этом случае, что зато при приобретении картины Вы имели утешение, что картина приобретена, во всяком случае, недорого. Насколько Вам приятно приобрести недорого, настолько мне утешительно продать возможно дорого в настоящем моем положении. Я делаю распоряжение выслать Вам сейчас портреты Потехина и копию с Пушкина [1], затем, возможно скоро, вышлю Герцена и Костомарова, а Вас прошу меня порадовать ответом, которого я жду с нетерпением ⟨...⟩

11

27 апреля 1878 г. Хутор

⟨...⟩ Прошлое письмо свое к Вам я на́чал тем, что не согласиться не могу на Ваше предложение, то же самое и теперь скажу. Я для себя выговаривал только поездку в Париж на самый короткий срок, чтобы последний, может быть, раз взглянуть на искусство Европы — тяжело с этим расставаться, да что делать! Вероятно, Вы уже получили портреты Потехина и Пушкина. На днях, т. е. не далее двух дней, я вышлю Герцена — задержал меня только ящик, который не готов. Затем я вышлю Костомарова не далее двух недель [2]. Прошу Вас выслать тысячу рублей Николаю Павловичу Сырейщикову [3] в Царское село в собственном доме. Ему крайне нужны деньги, возможно, скоро. Портрет Герцена я пошлю по почте, чтобы иметь возможность застраховать посылку ⟨...⟩

12

16 мая 1878 г. Хутор

⟨...⟩ Вероятно, Вы уже получили портреты Герцена, Потехина и копию Пушкина. Возможно, скоро вышлю Вам и портрет Костомарова ⟨...⟩

Если портрет Герцена будет запылен, то, обмывши его губкой, не покрывайте его лаком, а протрите чистой кистью, чистым скипидаром, я это рекомендую потому, что на нем лаку довольно. Скипидару, разумеется, не нужно напускать много, а так только, чтобы освежить чересчур высохший лак.

13

17 октября 1878 г. Хутор

⟨...⟩ Сегодня, с этим письмом, я отправляю Вам портрет Н. И. Костомарова. Я прошу мне простить некоторое замедление — обстоятельства меня заставили не быть дома, а Анна Петровна не решалась без меня отправлять портрет [4]. Прошу Вас, Павел Михайлович, по получении немедленно меня известить и приложить мой вексель с Вашей подписью, так как счеты наши будут закончены. Я несказанно радуюсь, что, слава богу, этот долг будет окончен. Не могу не выразить Вам при этом мою искреннюю благодарность за ту помощь, которую Вы мне оказали в трудное для меня время ⟨...⟩

14

8 нояб[ря] 1878 г. Хутор

Милостивый государь Павел Михайлович.

К крайнему сожалению, я получил Ваше письмо. Просвещенный человек, находящийся в недоумении, имеет тысячу средств рассеять свое недоумение прежде, чем человека, не заподозренного в мошенничестве, прямо обвинять в нем и при этом бросать обвинение прямо в лицо, с цинизмом, неведомым ни в каком порядочном обществе [5].

Я второй раз повторяю Вам, что посланный Вам портрет Н. И. Костомарова есть единственный экземпляр, писанный мной с натуры,— этот портрет подписан с обозначением года, покрыт лаком, я его после выставки в С.-Петерб[урге] не переписывал никогда. Портрет известен художникам: Перову, Прянишникову, Мясоедову, Крамскому, Шишкину, Клодту, Клодту брату [6] и всем, участвовавшим на передвижной выставке, затем всей публике.

Ник[*олай*] *Ге*

15 П. М. ТРЕТЬЯКОВ — Н. Н. ГЕ

15 ноября 1878 г. Москва

Многоуважаемый Николай Николаевич.

Портрет Н. И. Костомарова показался мне совсем не тем, каким он оставался в моей памяти, он показался мне весь, за исключением манишки, гораздо более оконченным; почему это так показалось — я не понимаю, но ведь не мог же я выдумать, умышленно создать себе такое представление? Не было и не могло быть причин к тому. Как бы то ни было, но впечатление сложилось: порок ли зрения, или порок памяти — виною тому, я не знаю. Едва ли человек сам по себе виноват, если у него впечатления складываются фальшиво. — Не тысячу средств имел бы я рассеять свое недоумение, а только одно показывать портрет знавшим его и спрашивать,

тот ли это портрет? Но это по-моему было бы непозволительно: это означало бы сомнение в подлинности портрета, заявляемое посторонним лицам, а у меня в душе ни на минуту *такого* сомнения [1] не было! Я очень хорошо видел, что холст этот писан давно, но мне вообразилось такое обстоятельство. Я слышал от Вас жел[ание] перед отъездом сделать повторение для самого Николая Ивановича; Вы могли повторение прой[ти] с натуры, более окончить его; могли остаться им более довольны; могли найти, что портрет и должен быть более оконченным, и зате[м] окончить также и первый экземпляр. Все это Вы могли и имели полное, неотъемлемое право сделать; ведь художник сам себе и господин и судья! Насколько подобные соображения мои могли быть логичны — я не разбираю; в них могло не быть и одной капли смысла (что и оказалось на самом деле), но они засели в го[лове] моей, и потому мне — столь близко стоящему к делу нашего искусства,— невозможно было оставить их не рассеянными. Я нашел самым простым и приличным спросить прямо у Вас. Может быть неумело, не политично, спросил я Вас, но не думаю, чтобы в вопросе моем был какой-нибудь цинизм. Я знал, что вопрос этот щекотливый, но полагал, что Вы снисходительно отнесетесь к нему, поняв, что он происходит не из желания же только сделать Вам неприятность. Мне нужно бы[ло] только одно Ваше слово, но оно мне было очень нужно; ответ Ваш был для меня необходим. Ваше письмо хотя и не может быть приятным, но как ответом на вопрос — я им совершенно доволен.

Глубоко сожалею, что знакомство наше и добрые отношения так странно оборвались. В том, что своим необъяснимым недоумением я так огорчил Вас — искренно извиняюсь. Так же точно благодарю Вас и за то удовольст[вие], какое доставляло мне знакомство с Вами, и за уступленные мне Ваши портреты. Желаю Вам всего доброго.

Имею честь быть Вашим покорнейшим слугой *П. Третьяков*

16 А. П. ГЕ — П. Н. ГЕ

18 июня [1879 г.] Хутор

⟨...⟩ Отец на днях едет к Миклашевским, которые просят его написать портрет мужской в 500 руб[лей] [1]. Это неожиданное приглашение очень его обрадовало, боится он только, состоится ли эта работа, так как оригинал должен еще приехать из Петербурга. Отец назначил, что может пробыть у них с 24 июня по 5-ое июля ⟨...⟩

17 ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ» Н. Н. ГЕ

«Трех «исторических» картин мне было довольно, чтобы выйти из тесного круга на свободу, опять туда, где можно найти самое

задушевное, самое дорогое — свое и всемирное. Перов туда же шел[1] — и не вышел только потому, что ранняя смерть помешала; большинство талантов ушли в портреты и пейзаж. Остроумие бытовых картин — не живая мысль и не спасет художника; он должен выйти — выйти туда, куда старшие братья, Гоголь, Достоевский, пошли, куда Тургенев не хотел идти 〈...〉»

«В конце 1879 года я затеял картину «Не Христос ли это?» — так назвала одна женщина эту картину; на выставке она называлась «Милосердие»[2]. Девушка подала нищему воды в жаркий вечер и вспоминает слова проповеди: «А кто напоит нищего, меня напоит». В лице нищего я старался выразить Христа. Окружающая нужда — труд. Жизнь под богом, возрастающая любовь детства к этому трудовому крепостному люду — все навело меня на эту мысль. Мне было это ясно, дорого, любовно 〈...〉»

18 Н. Н. ГЕ — Е. И. ЗАБЕЛЛО

15 декабря [1879 г.] Хутор

〈...〉 Работа моя идет. Картину подмалевал и радуюсь, что когда приедет Малюсенький[1], [он] будет доволен и убедится, что я и в хуторе могу писать. Аничка довольна, а это много значит, и вот мы с ней обдумываем, как писать картину. Но все наши предположения и обдумывания прямо зависят от Вашего милого доброго сердца. Напишите нам, когда Вы нам подарите несколько дней в хуторе[2] 〈...〉

19

25 декабря 1879 г. Хутор

Милая, дорогая Катя.

Простите простоту ради сердечности. Сегодня великий праздник, человечество празднует рождение человека-бога. Жизнь наша покрыта страшным мраком. Невежество, безумие, закрывая свет, делают нашу жизнь бессмысленною, случайною, ненужною. Но бог велик и милосерден, посылая пророков, поэтов, и счастлив тот, кто вовремя познал или поверил этому милосердию. С этим светильником человек может пройти ад — жизнь и выйти туда, где светло, радостно, разумно.

Но и тут есть большое недоразумение. Многие думают, что, набравши рецептов, можно идти, рецепты жизни — тот же хлам, лишний багаж. Не в том дело — дело в истинном, живом понимании истины, добра и красоты. Каждую минуту своей жизни человек должен сотворить — импровизировать, человек должен быть готов всегда врасплох взять, не должен растеряться. И это требование не несправедливо. Каждый человек на дне души знает, что́ правда, что́ добро, что́ истинно. Только с этим простым непосредст-

венным пониманием он и может слушать Пророка и Поэта. — Божественная искра в каждом есть — и этого не должен он забывать. Ежели мои слова показались Вам правдивыми, честными, то заслуга не во мне, Вы прежде знали, я только помог Вам себя же послушать.

Вы молоды, прекрасны, только начинаете жизнь. Не заглушайте в себе то, что Вам бог вложил в душу, и, расширяя круг знания, поднимите же уровень на ту высоту, на которой стоят великие учители человечества. Пусть эта великая идея всего истинного, прекрасного, доброго пройдет в мельчайшие подробности Вашей жизни и осветит ее божественным светом. Тогда не будет ни разочарования, ни смятения, ни случайного — будет или великое счастие, или великое горе — два удела разумных существ ⟨...⟩ [3]

Искренно любящий Вас *Николай Ге*

Я жду Вас с нетерпением ⟨...⟩ Картина моя уже ждет Вас и я рад буду ее Вам показать ⟨...⟩ [4]

20

28 марта 1880 г. Хутор

⟨...⟩ Не сердитесь за мое молчание, целый месяц я путешествовал, был в Москве, в Петербурге [5]. По целым дням ходил из дому в дом и все-таки всех знакомых не обошел. Но не жалею, что побывал в Петербурге. Рассказать и написать трудно то, что человек может вынести сам как впечатление.

Общий уровень искусства поднялся. Но публика на этот раз, вероятно, вследствие своего возбуждения, как-то для меня ново относится к искусству. Она во что бы то ни стало требует того, что ее самую очень беспокоит, а искусство, оставаясь им, все-таки не может дать, что не в его силах. Отсюда то непонимание друг друга [6].

Я радуюсь еще своему путешествию в том отношении, что охота работать усилилась и я собираюсь на новую картину. Но об этом нечего рассказывать, увидимся тогда и расскажу [7] ⟨...⟩

21

15 июня 1880 г. [Хутор]

⟨...⟩ Пишу это письмо на удачу — не знаю, где Вы. Но мне стало совестно, что так долго не писал ни слова — дело в том, что буквально ни минуты не было свободной. Хозяйство и две ярмарки, каждая по два дни и две ночи, без перевода духа. Зато сердце мое хозяйское радуется, и продал я хорошо, и купил, что нужно. Мужиков и баб столько видел и разговаривал с ними, что по горло надоело.

У меня теперь очень и очень хорошо и я жду свою милую племянницу в Шато[8]. Та самая дорожка, что Вы с Малюсеньким ходили зимой, обсажена цветами, зелени много. Тепло, хотя дожди нас не забывают, каждый день хоть немного да помочет, земляники множество ⟨...⟩

Были у нас тут гости: Мария Николаевна, тетка, с двумя дочерьми — Надинькой[9] и Олей. Хорошая барышня Оля. Хохотали мы много, ели также исправно. Они пробыли у нас с неделю. Штукатурка дома кончается, я думаю чрез неделю мы будем окончательно избавлены от присутствия рабочих в доме.

Количка вне дома, поехал в гости.

Хозяйство мое идет прекрасно. Петрушиных бычков продал отлично. Скотов, птиц множество. Приедете, все покажу ⟨...⟩ Прошу передать поклон маме, неведомой Наде и птичке[10].

22 Н. Н. ГЕ — П. Н. ГЕ

30 декабря [1882 г. Хутор]

Любезный друг Петруша.

⟨...⟩ Мое мнение непременно не оставл[ять] это умное решение быть архитектором[1]. Архитектура — и искусство, и наука, и ремесло — следов[ательно] всех может вмести[ть]. Наконец, зная тебя, я думаю, что у тебя больше всего способности на такое занятие, как архитектура. У тебя есть любовь к прекрас[ному] и есть любовь к точности, к тому, что дает циркуль. Дойти до 10 номера в рисова[нии] фигур легко, я тебе ручаюсь и советую сейчас же за это приняться, как я тебе писал, и поступить вольнослушающим в Академию и рисовать целые дни. Вершинин[2] тебе поможет, а вместе с тем и науки подготовишь. Профессора понимают, насколько нужно рисование, а потому и дадут тебе 10 номер. Я тебе ручаюсь ⟨...⟩

Я больше всего боюсь возврата твоего к тому пустому заня[тию], как актерство ⟨... ⟩Брось разом с этой пустой зате[ей] юности, возьмись за дело и выйдешь на дорогу человека умного и трудящегося ⟨...⟩ Пиши нам, а я тебе буду помогать отсюда и расскажу постеп[енно], что значит это дело и как его вести. О средствах не думай. Пока мы живы мы тебя не бросим и всегда доставим тебе нужное ⟨...⟩ Не уны[вай]. Целую тебя. Истинно любящий отец

Ник[олай] Ге

23

16 генваря 1883 г. Хутор

⟨...⟩ Я никогда не думал, чтобы ты мог меня так глубоко оскорбить. Ты поселился у человека, который рядом длинным преступле-

ний, самых недостойных, меня оскорблял. Наконец присоединил к моей фамилии слово вор и сделал это публично с полным нахальством[3]. С рождества мы все дни, вплоть до сегодняшнего, испытываем одно мученье. Ты молчишь самым бесжалостным способом. Ты живешь месяц, не дав даже нам своего адреса ⟨...⟩ Насколько я обрадовался твоему первому письму, в котором ты мне пишешь о желании поступить в Академию, настолько я теперь огорчен, удручен. Этот подлец, которого имя я не желаю произносить, самым подлым образом льстит твоей глупости и старается тебя утопить в этой гнусной среде, к которой сам принадлежит. Я умоляю тебя, ежели ты не хочешь огорчить меня до болезни, сию же минуту, по получении этого письма, переехать на свою квартиру, непременно особо от этого подлеца. Лучше всего на Вас[ильевский] остров и поступить в Академию. Ради всего святого брось свою глупость быть актером. У тебя и признака таланта к этому нет и слава богу, потому что ты таким образом избавишься от окончательного оглупения ⟨...⟩

Пока я не получу от тебя письма, что ты живешь на своей квартире, занимаешься делом, а не этою глупостью и ничего не делаешь в этом вертепе разврата, до тех пор я самый несчастный человек ⟨...⟩

24

18 генваря 1883 г. Хутор

⟨...⟩ Наконец получено твое письмо, предчувствие меня не обмануло, и вот я обращаюсь к тебе *последний раз.* Выслушай меня. Ты окончил среднее училище, т. е. получил право себя образовать еще специально. Всякое знание специальное имеет две стороны, с одной стороны, оно удовлетворяет потребности высшей человека, с другой стороны, оно дает право на труд, до известной степени обеспечивающий трудящегося. Среди разнообразных специальностей есть и та, которую ты избрал. Эта специальность самая худшая. Во-первых, потому что она не терпит посредственности, а потому человеку, не одаренному особо, она ничего не даст ни в смысле образования, ни в смысле вознаграждения за посильный труд. Во-вторых, потому что она, опираясь, главным образом, на дарование, не требует никакого общего умственного труда, полезного для труженика. Это одна из главных причин, почему артисты театральные всего света отличаются невежеством и чрезвычайно низким уровнем образования ⟨...⟩ То дело, которое я тебе указал — Архитектуру — есть дело; ты можешь приобрести действительно специальное знание и право зарабатывать свой хлеб, а, главное, ты приобретешь право быть равным гражданином среди честных просве-

щенных людей. Вот все, что я могу сказать тебе, как честный человек, искренне желающий тебе добра ⟨...⟩

Я кончил. Последний раз я к тебе обращаюсь и умоляю меня послушать. Оставить общество и его самого, И[вана] Никол[аевича] [4]. Поступить в Академию сейчас, теперь самое лучшее время для этого, к осени ты уже будешь зачислен в ученики Академии по Архитектуре. Чрез два или три года ты будешь иметь право на специальное занятие, которое тебе даст и деньги, и уважение, и самое общество.

Отец твой *Николай Ге.*

25 А. П. ГЕ — П. Н. ГЕ

28 февраля 1883 г. [Хутор]

⟨...⟩ Посланные тобою условия конкурса на памятник покойному императору давно получили и папа сочинил очень хороший проект памятника [1] ⟨...⟩ Но ведь это еще только в рисунке, а надо будет его лепить, отец думает из воску, так как это матерьял гораздо красивее глины, способный к более чистой отделке, особенно в маленьком виде, да и формовать не надо, а здесь негде взять хорошего формовщика. В памятнике, кроме лепки фигур, еще пропасть арабесков, украшений, орнаментов и т. под. и все это папа пригласил лепить Колю, так как у них в этом году экзамены будут ранее обыкновенного [2], то он и может посвятить месяца два на эту работу. Срок представлять проект памятника назначен на 30-ое августа. Не можешь ли ты через Вершинина узнать, кто из петерб[ургских] худож[ников] работает на этот конкурс, мне интересно было бы знать, кто такие будут у отца конкуренты. Это ведь заказ громадный. Получить его — это целое состояние. Ты никому не говори, что папа работает на этот конкурс, у него больше врагов, чем друзей между художниками.

В настоящее время папа в Борзне на заседании Окружного суда и, вернувшись оттуда около 10-го марта, поедет в Курск кончать те детские портреты, что он начал в прошлую осень [3]. А от других портретов уж придется отказаться и все лето исключительно заняться памятником, вещь большая и сложная ⟨...⟩

26

14 марта 1883 г. [Хутор]

⟨...⟩ Отец теперь целые дни и часть ночи занят своим проектом памятника [4] и так как пьедестал его вроде храма русско-индийского стиля, то и столярной работы много и столяр Михайло уже 2-ую неделю работает под его руководством. Потом все это покроется орна-

ментом из воску и должно быть очень красиво, а пока надо сделать по возможности легкий и крепкий остов из дерева ⟨...⟩

Отец думал на март ехать в Курск кончать портрет детей губер[натора], который остался не оконченным с прошлой осени, но получил письмо от губернаторши, что дети больны и надо отложить оконч[ание] портрета ⟨...⟩

27 Н. Н. ГЕ — Е. И. и П. Н. ГЕ

[27—28 (?) октября 1883 г. Хутор]

⟨...⟩ На этих днях мы ездили к Вас[илию] Як[овлевичу] в Нежин ⟨...⟩ Были день и забрали к себе в хутор Женю, милую, симпатичную, я начал уже ее портрет для Вас[илия] Як[овлевича,] разумеется, это делается сюрпризом ⟨...⟩ [1]

28 Н. Н. ГЕ — М. Ф. КАМЕНСКОМУ

3 ноября 1883 г. Хутор

⟨...⟩ Мне жаль, что Вы не могли заглянуть к нам, чтобы увидать, как человек может жить и как мы живем ни год, ни два, а целых восемь, и, слава богу, еще не пропали, а может быть, с божьею помощью и выплывем ⟨...⟩

Теперь я Вам расскажу обстоятельно, как мы живем. Слава богу мы все здоровы. Аничка и Александра Николаевна всегда со мною. Коля кончает университет в Киеве на юридическом факультете. Петруша женат на очень милой прекрасной девушке, той самой, которая у меня написана в «Милосердии». Живут они в Москве ⟨...⟩ Имею я 350 десятин, которые сам обрабатываю,— ежегодно уплачиваю в Позем[ельный] кредит 1000 руб[лей], на ведение хозяйства плачу 1200 руб[лей] (minimum), остальным — пробавляюсь. Заведываю чужим имением и получаю за это 1000 руб[лей] в год [1], все эти 8 лет зарабатывал еще живописью, и таким образом не пропал — мог поддерживать детей и уплатить долги частные. Только в этом году устроил свое жилище так, что надеюсь не мерзнуть зимой. Считаю большим благополучием, что этот год меня никто не пригласил на работу живописью. Это такое мучение, которое я уже выносить почти не могу, и благодарю бога, что, может быть, и не нужно [2]. Я опять могу думать о том, что мне дороже всего после исполнения долга относительно моих близких. Затею имею, обдумываю, даже холст имею, но еще не приступил, так как еще не готов [3]. Ежели прибавить еще, что мы, кроме детей, стали стары,— то и все, что можно сказать. Снискивать свой хлеб в старости трудно и лучше было бы сидеть на готовом, но я никогда не умел так себя устроить, а теперь уж ежели бы и захотел по слабости, то поздно, да я и не жалею — лучше в лишениях окончить, но не из-

менить своей вере и своих убеждений. Я чист и считаю себя счастливейшим человеком. А помирать все равно что на золотом ложе или под воротами 〈...〉

29 Н. Н. ГЕ — С. А. ТОЛСТОЙ

3 декабря 1883 г. Плиски

Многоуважаемая София Андреевна.

Почти два года прошло, как мы с женой проводили дорогие часы для нас в Вашем добром хорошем дорогом семействе. Что мы Вас, милого Льва Николаевича и деток Ваших любим чистою любовью, я думаю, Вы не сомневаетесь, не было дня, чтобы я Вас всех не вспоминал любовно 〈...〉

В это время поселились в Москве дорогие нам сын наш Петруша и жена его милая Катя. Ничто нас не может удержать, чтобы не полюбоваться, чтобы не поглядеть на них. Вот мы приедем на праздники в Москву, и я непременно хочу повидать всех Вас. Сын мне писал, что Лев Николаевич в деревне — я и боюсь, что его не увижу еще раз в жизни, не поцелую. Будьте добры напишите мне как будет у Вас на праздники, будете ли Вы все в Москве или нет, где будет Лев Николаевич.

Адрес мой: Николай Ник[олаевич] Ге. Станция Плиски, Курск.-Киев. ж. д. Итак до свидания. Целую Ваши ручки. Целую милых деток.

Искренно уважающий и любящий Вас

Николай Ге 〈...〉

30 Н. Н. ГЕ — Е. И. и П. Н. ГЕ

17 декаб[ря] 1883 г. Хутор

Милые детки Катя и Петруша.

〈...〉 Последнее время я почти не выхожу из дому — дела идут хорошо и без меня, а я читал: теперь — жизнеописание Достоевского и сержусь на Мюллера[1], этакий деревя[нный] [?] человек — видит эту ужасную сломленную жизнь и ничего не понимает, и все подмазывает своим дурацким соусом, не славянофильским, а полицейским. Из обрывков писем прекрасно выступает время Белинского — я помню это время, оттого, может, мне более ясно! Читал я еще одну хорошую вещь и советую прочесть вам — «Странная история» в последних книжках «Вестника Европы» этого года, Загуляева[2]. Очень интересно рассказан гнет террора Фр[анцузской] Революц[ии].

Я жду с нетерпением праздников, жду потому, что буду с Вами и милыми Толстыми 〈...〉

31

23 декабря 1883 г. Хутор

⟨...⟩ Это я с Колей послали Вам депешу из Киева с просьбой приехать. Дело вот в чем. У нас теперь в хуторе новый член нашей семьи — маленькая Парася 5 лет, дочка Коли [3]. Оставить ее с теткой Алекс[андрой] Николаевной трудно, так как тетя бывает нездорова по целым дням ⟨...⟩ Было бы самое лучшее разрешение вопроса, ежели бы Вы могли приехать. Мы были бы все в сборе и каждому было бы равно хорошо. Теперь же Коля, не могущий жить дома, может только эти дни праздника быть с дитем, и понятно, что ему жаль бросить девочку. Мы, т. е. я и мать, можем приехать приближаясь к Новому году. Эту неделю проведем с Колей, а к Новому году будем с Вами; да и Лев Никол[аевич] будет к Новому году, а мне его очень хочется видеть, чтобы написать его портрет, о чем я давно непрестанно думаю [4] ⟨...⟩

VI СБЛИЖЕНИЕ С Л. Н. ТОЛСТЫМ
РАБОТА НАД СЕРИЕЙ РИСУНКОВ НА ЕВАНГЕЛЬСКИЕ СЮЖЕТЫ
1884—1888

1 ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ» Н. Н. ГЕ

«В 1882 году случайно попалось мне слово великого писателя Л. Н. Толстого «О переписи» в Москве. Я прочел его в одной из газет[1]. Я нашел тут дорогие для меня слова. Толстой, посещая подвалы и видя в них несчастных, пишет: «Наша нелюбовь к низшим — причина их плохого состояния»...

«Как искра воспламеняет горючее, так это слово меня всего зажгло. Я понял, что я прав, что детский мир мой не поблекнул, что он хранил целую жизнь и что ему я обязан лучшим, что у меня в душе осталось свято и цело. Я еду в Москву обнять этого великого человека и работать ему».

«Приехал, купил холст, краски — еду: не застал его дома. Хожу три часа по всем переулкам, чтобы встретить — не встречаю. Слуга 〈...〉 видя мое желание, говорит: «Приходите завтра в 11 часов, наверно он дома». Прихожу. Увидел, обнял, расцеловал. «Л. Н.,

приехал работать, что хотите — вот ваша дочь, хотите, напишу портрет?» — «Нет, уж коли так, то напишите жену». Я написал[2]. Но с этой минуты я все понял, я безгранично полюбил этого человека, он мне все открыл. Теперь я мог назвать то, что я любил целую жизнь, что я хранил целую жизнь,— он мне это назвал, а главное, он любил то же самое.

Месяц я видел его каждый день. Я видел множество лиц, к нему приходивших ⟨...⟩

⟨...⟩ Я стал его другом. Все стало мне ясно. Искусство потонуло в том, что выше его, несоизмеримо. Это была бесконечная радость, но тут же началось то, что всегда преследует уже не художника, а человека и преследует до смерти».

2 Н. Н. ГЕ — В. П. ГАЕВСКОМУ

6 февраля 1884 г. Хутор

⟨...⟩ Я не был дома, я ездил в Москву, где и прожил 3 недели, я ездил, чтобы видеть моего хорошего Льва Николаевича Толстого и чтоб написать его портрет, что я задумал давно, но не мог исполнить. Радуюсь, что исполнил наконец. Вы увидите его на выставке этого года в Петербурге на Подвижной[1]. В этом портрете я передавал все, что есть самого драгоценного в этом удивительном человеке. Насколько это хорошо передано, будете судить и, я надеюсь, мне напишите. В Москве, в моем малом помещении в Отеле, куда я, окончив портрет, его принес, была ежедневная давка, как в церкви, желающих увидеть портрет.

Вы меня спрашиваете о письмах Тургенева[2] — у меня не было переписки с ним, может, в том виноват я главным образом, так как отношения у нас были самые дружественные. Последняя моя встреча с ним была ⟨...⟩ на Подвиж[ной] выставке ⟨...⟩

3 Н. Н. ГЕ — Е. И. ГЕ

11 февраля 1884 г. Хутор

⟨...⟩ Я затеваю новую картину[1] — и буду писать, как только справлюсь с портрет[ом]; для А[нны] М[ихайловны] уже написал[2]. Как-нибудь начерчу эскиз [картины] в письме ⟨...⟩

4 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

28 февраля 1884 г. [Хутор]

Вот уже месяц, как вас не вижу, но ни одного дня не проходит, не думая с вами. Здесь в хуторе, да еще зимой, я целые дни живу мыслью, безустанно работаю. Сочинил две картины, написал портрет Колин, до такого тождества, которое отвергала риторика Кошанского, когда я еще учился[1]. Картины сочинены такие, что и вы

одобрили бы. Одна страшная: казнь Христа на кресте, другая — начало, предчувствие наступающего страдания[2]. Ничего другого не могу ни чувствовать, ни понимать.

5 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

2—3 (?) марта 1884 г. Москва

Дорогой Николай Николаевич

Очень порадовали меня своим письмом. Мы живем по-старому, с тою только разницею, что у меня нет такой пристальной работы, к[акая] была при вас[1] и от этого я спокойнее переношу ту нелепую жизнь, к[оторая] идет вокруг меня. Я занят другим делом, о к[отором] скажу после,— таким, к[оторое] не требует такого напряжения. Книгу мою, вместо того, чтобы сжечь[2], как следовало по их законам, увезли в Петерб[ург] и здесь разобрали экземпляры по начальству. Я очень рад этому. Авось кто-нибудь и поймет. О портрете вашем слышал только от одного приезжего из Пет[ербурга], что он стоит в особой комнате с портретом Майкова Крамского[3] и что двери в эту комнату закрыты и многие не заходят туда. Суждений никаких еще не слыхал.

Нарисованное вами[4] мне понятно. Правда, что, фигурно говоря, мы переживаем не период проповеди Христа, не период воскресения, а период распинания. Ни за что не поверю, что он воскрес в теле, но никогда не потеряю веры, что он воскреснет в своем учении. Смерть есть рождение, и мы дожили до смерти учения, стало быть, вот рождение — при дверях 〈...〉

Ваш *Л. Толстой.*

Экземпляр[5] пришлю вам как только освободится. Напишите, как переслать.

6 И. Е. РЕПИН — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

5 марта [18]84 г. [Петербург]

〈...〉 Портрет Ге Л. Толстого очень похож, *очень похож*, художественная вещь, и, несмотря на плохую технику, крупное произведение 〈...〉

7 Н. Н. ГЕ — П. Н. и Е. И. ГЕ

17 марта 1884 г. [Хутор]

〈...〉 Собираюсь Вам написать письмо, да все некогда. Столько работы накопилось, что не успеваю, а написать мне есть что, да хочется написать понятно и ясно. Я говорю о работе художественной, я кроме портретов Л. Н. Толстого еще пишу две картины и один жанр[1]. Но картины потребовали много предварительной работы, которую, слава богу, изготовил 〈...〉

8 Н. Н. ГЕ — П. Н. ГЕ

14 апреля 1884 г. [Хутор]

⟨...⟩ У нас уже весна, хотя ветер холодный северо-восточный, но в затиши очень тепло. Овес сеем. Крышу наполовину сделали. На этой неделе дом будет покрыт[2]. Коля сегодня едет в Киев; очень жаль, но я уже обтерпелся и пью чашу мне назначенную[3] ⟨...⟩ Живопись моя подвигается ⟨...⟩ Олсуфьевым вышлю портрет, как только минует праздник и работы начнутся — нужен ящик ⟨...⟩

9 Н. Н. ГЕ — П. Н. и Е. И. ГЕ

6 сентября 1884 г. Хутор

Милые друзья Петруша и Катя.

Радуюсь Вашему счастью, дай бог здоровья и Вам, и Вашему малютке[1] — дай ему бог всего хорошего, а главное, здоровье и Разум. Бог даст зимой, может, и я приеду поцеловать своего милого внука. Теперь не могу — и работу нельзя оставить, и денег нет.

Работаю я по целым дням, работа идет, хотя и медленно, но я уже знаю по опыту, что нужно терпение. Еще вчера ночью переделал важную часть картины и хорошо переделал—Христос еще лучше стал. Спасибо добрым людям — Коле и Григор[ию] Семенов[ичу], они мне помогают, стоят добросовестно на натуре; без них бы мне плохо было[2] ⟨...⟩

Матери я пишу с Вашим письмом. Пишите мне о ней и не оставляйте ее одну — ведь она одинока[3].

10 Н. Н. ГЕ — Е. И. ГЕ

8 октября 1884 г. Хутор

⟨...⟩ Замедлил я ответом тебе. Время идет так скоро, что я не замечаю его и беспрестанно меня охватывает страх, что я не успею всего сделать, что нужно ⟨...⟩ Хозяйство мое идет, хотя я по два, по три дня не выхожу — добрый Тимофей хлопочет и помогает мне кончить мою лучшую картину. Я работаю без устали. И хотя еще много остается сделать, но много и сделано. Еще 2 ½ месяца мне остается времени и я надеюсь окончить. Картина уже теперь такая, что делает хорошее впечатление на того, кто видит впервые[1]. Народу у меня было много. Были из Киева Юнге с Машей Марковичевой и отцом Борисом Андреевичем ⟨...⟩ Из Ржавца были Коневские и Мария Павловна, был и Егор Петрович[2]. Но главное, составляющее мою радость,— я получил сегодня депешу от Льва Николаев[ича], что он приедет. Я жду и боюсь, что что-нибудь помешает ему это сделать, а для меня была бы это истинная радость. Ежели он будет, то я тебе напишу подробно, как это будет ⟨...⟩

11

[Конец октября 1884 г. Хутор]

⟨...⟩ Пользуюсь случаем, чтобы тебе написать — едет Коля ⟨...⟩ Теперь я исполняю обещание, напишу тебе, как было. День был чудесный, теплый, хороший, ясный, я работал картину, а затем позвали нас обедать. Как вдруг я вижу Алек[сандра] Федоро[вна], ключница, ведет чрез парадную дверь Льва Никол[аевича] с котомкой на плечах[3]. Мы все побежали целовать и обнимать этого удивительного человека. Потащил я его к Коле, который лежал в постели с больною ногой. Затем дали сейчас умываться и переодеваться Л. Н. А потом — за стол и началась у нас самая дорогая — искренняя беседа. Говорили обо всем — много и об Вас, милых и не логичных, по-нашему, женщинах. Л. Н. каждый день, после утреннего кофе, шел пешком в Ивангород[4], к 4-м возвращался. Мы ждали его с обедом и тут опять хорошо говорили, а больше его слушали — все, все безусловно, что он говорил, все у меня давно уже сидит в голове и в душе и ни самомалейшей розни я ни разу не почувствовал ⟨...⟩[5] И так пролетело это время быстро, незаметно и настала разлука. Что делать, нельзя много хорошего! С отъездом Л. Н. даже небо покрылось тучами. Много можно было б тебе написать, но всего не перескажешь. Многое Коля тебе расскажет, а остальное я в других письмах. Для меня это все так цельно, что я не могу одного оторвать от другого и все кажется, что только буду тебе передавать форму, а душа останется не переданной, а в душе все ⟨...⟩

12 Н. Н. ГЕ — М. Ф. КАМЕНСКОМУ

31 октября 1884 г. Хутор

Милый человек Михаил Федорович.

Получил я Ваши два письма и не отвечал сейчас за хлопотами. Я теперь один в хуторе с моей племянницей Зоей, которую мне тогда отдали[1] ⟨...⟩ Анна Петровна в Москве у Петруши и Кати, им бог дал сына Николая, а мне внука. Коля тоже поехал в Москву до весны. Я сижу дома, хлопочу — работаю картину и ежели окончу, то и увидите в Петерб[урге] на масляной, а может и меня увидите — это будет зависеть от денег, которых всегда мало, а теперь, когда все вне дома,— еще меньше ⟨...⟩ Жить теперь я только и могу в природе, далеко от всяких фактов, цивилизационных устройств, которые я ненавижу. Вот и теперь я Вам пишу,— ночь глухая, темная, ветер гудёт в трубах, все спят. Один, один, а мне хорошо. Хорошо, потому что на душе хорошо. Кончил осенние работы, приготовился к весне, а теперь молотить, да продавать это уже не дело — дело посеять и дождаться ⟨...⟩ Был у меня в это время дорогой

гость Лев Никол[аевич] Толстой. Четыре дня прожил с нами и нам было несказанно хорошо вместе ⟨...⟩ Он моего Количку очень и очень полюбил за единомыслие ⟨...⟩

13 Н. Н. ГЕ — П. Н. ГЕ

[26 ноября 1884 г. Хутор][1]

⟨...⟩ Вот не далее, как неделя, даже нет месяца, а я много понял совершенно ясно, что только предчувствовал еще так недавно. Одиночество имеет много хорошего — в одиночестве человек спокоен и может совершенно правильно обсудить и понять. Спорить я теперь не люблю и именно потому, что спорить не надо, когда понимаешь в чем дело. Единомыслие вещь хорошая и дорого его встретить, и без спора сразу узнаешь есть оно или нет. Когда же окончательно поймешь в чем дело, то и эта статья неважна. Так как обладание истиной и в этом не нуждается. Для меня собственно, я об себе только и говорю, всегда было дорого иметь спокойную совесть. Теперь это заменилось пониман[ием]; в этом для меня все и потому я совершенно спокоен. И деяния других, и их понимания для меня важны, как радость за других, а для себя это однозначуще с противуположным — так как и последнее не вызовет уже во мне ни зла, ни осуждения. Жалость это, правда, горькое чувство. Но кто живет, тот уже должен знать, что это чувство будет господствовать в его сердце. Я еще недавно понял, что истинная любовь должна быть *равнодушною любовью,* т. е. одинаковою ко всем. И вот, как так-то я понял это, так мне стало понятно сразу, что лишнее и что можно отбросить, оставить настоящее, с которым жить легко. Не подумай, ради бога, что я говорю о равнодушии в обыкновенном смысле. Напротив, *равнодушная любовь* это есть полное участие, полная привязанность, но без страсти, без требования взаимности и всех последствий страсти. Страсть есть требование тела, чувства, а не мысли, а я понял разумную любовь. Она выше всего и с нею дальше уйдешь в добро. Вот этою любовью должно быть мы взаимно и любим друг друга и ничто ее, я думаю, не сокрушит. Относительно твоих деяний, друг мой, ты поймешь, что я могу иметь желания, но ни в каком случае я не имею никакого права, и мне это и не нужно, чтоб ты что-нибудь делал для меня, а не для себя. Я уверен, что ты так же, как и я, разбираясь в жизни, непременно найдешь себе путь самый правильный, самый разумный и по нем окончательно и пойдешь. Может быть, что мысль другого, может быть, мать тебя наведет скорее на этот путь, я не спорю, но все таки решающее в тебе и никто в мире не имеет права от тебя требовать помимо твоего согласия ⟨...⟩

⟨...⟩ Мать целую. Не позволяйте ей грустить и тосковать ⟨...⟩ Скажите ей — это время я приостановил работу [2], очень утомляюсь, а работать понемногу не могу, не привык.

Это письмо посылаю на имя Кати ⟨...⟩, прошу ее купить два экземпляра «Будда, его жизнь, учение и Община» Германа Ольденберга, перевод с немецкого, изд[ание] Солдатенкова. Один экземпляр пришлите мне непременно *заказною бандеролью,* а другой я дарю *Петруше* в знак новой любви моей к нему.

14 Н. Н. ГЕ — Е. И. ГЕ

27 ноября 1884 г. Хутор

⟨...⟩ Жаль мне, что я не успею окончить картину [1]. Затеял я ее хорошо, но много работы, а картина такая, что сбыть[?] так — жалко было бы. Нужно сделать настоящее. Я и не ленился, да много нужно было сделать такого, что только дает время. Я и люблю это — углубляться — и мне и подстать теперь — а все-таки жаль, что не окончу.

Я написал вчера целую философию Петруше и хотел уже не посылать, чтобы Вас не пугать, да думаю хуже — отложу, тогда еще более напущу этой философии, а так что вылилось, то и ладно ⟨...⟩ Я забыл сказать Петруше, что «Il Principe» уже переведен и очень жаль, что он напрасно проработает. А вот бы он перевел, и это было бы и интересно и ново, Villari *«Савонарола»,* это вещь превосходная и чрезвычайно интересна по теперешнему времени. Этот же автор написал и *Макиавелли,* я знаю только отчет об этом труде. Судя по первому, т. е. Савонароле, должно быть превосходно — в нем Villari вносит новый взгляд на самого Макиавелли [2], доказав противупол[ожное] мнение составлен[ное] о бездушности этого великого человека ⟨...⟩

15 Н. Н. ГЕ — П. Н. и Е. И. ГЕ

29 генваря 1885 г. Хутор

⟨...⟩ Эту неделю мы все были с гостями ⟨...⟩ Приехал Н. Я. Маркевич — привез мне известие, что Скоропадский желает иметь портрет, и я жду определения срока когда выехать [1] ⟨...⟩

16 А. П. ГЕ — Е. И. ГЕ

15 марта 1885 г. Хутор

⟨...⟩ Я получила твое письмо с портретом Петруши [1] в Плиске на станции за 1/4 часа до отхода курьерского поезда на Киев, с которым мы с отцом и поехали в эту знаменитую столицу

Малороссии ⟨...⟩ а воротились мы из Киева вчера. Оставались мы так долго в Киеве потому, что отец писал там портрет Г-жи Фишман[2]. Она сама урожденная Скоропадская, была замужем за Виноградским, овдовела и вышла за Фишмана ⟨...⟩ Бывшая красавица и теперь еще belle femme и очень богата. Отец написал очень удачный портрет и получил 1000 рублей и просьбу написать еще один портрет этой же дамы для ее дочери, которая замужем в Петербурге. Одним словом, заказы валятся один за другим и отец более, чем когда-нибудь жалеет, что ни Коля, ни Петруша не желают помочь ему в хозяйстве, чтоб он мог исключительно заняться живописью, которая дает, право, больший доход, чем хутор ⟨...⟩

17 Н. Н. ГЕ — П. Н. и Е. И. ГЕ

15 марта 1885 г. Хутор

⟨...⟩ С рождества, как выехал к Вам, не могу усидеть на месте. Надоело мне до невозможности ездить, но ничего не поделаешь. Прошлые два года мне стоили так дорого, что теперь приходится отдуваться — и то слава богу, что работой могу закрыть образовавшуюся дыру[1]. Кажется, что с праздников уже буду сидеть дома, да и надобно, потому что будем сеять. Некоторые храбрецы уже сегодня сеют ⟨...⟩

Был с Матерью в Киеве. Замечательно какою резкою чертою делятся теперь люди молодые и старые. Разница эта всегда у нас была, но такой ширины пропасть еще не достигала. Прежде это было меж двух поколений, а теперь меж двух направлений, и, к чести юности, можно сказать, что их мало среди «стариков». Я не знаю, как вообще, но по крайней мере, что я вижу и встречаю. По утрам я писал[2], а по вечерам вел диспуты — и от этого только уставал вдвое. Но встреча с единомысленными молодыми вполне выкупала и я оживал ⟨...⟩ Я жил у Теплова, молодого артиллериста — милый молодой художник и талантлив, и умен[3] ⟨...⟩

18 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

28 апреля 1885 г. Хутор

Многоуважаемый Павел Михайлович.

Прежде всего не могу удержаться, чтобы не порадоваться с Вами о приобретении такой удивительной вещи, какую Вы приобрели в Вашу коллекцию. Я картины Репина оконченной не видал, но уже в затее она была необыкновенно хороша и, любя талант Репина, я заранее радовался, что наконец он сделает вещь достойную его таланта[1]. Жалею, что не могу быть в Москве, чтобы посмотреть ее.

Обращаясь к своему делу, я желал бы с Вами сговориться и уступить Вам портрет Л[ьва] Н[иколаевича]. Мне отдать Вам его даже будет приятно, зная Вашу галерею и зная какой Вы любитель и ценитель хороших вещей. Одно мне прискорбно, что я должен говорить о деньгах. Я уже месяц собираюсь каждый день это Вам написать и всякий раз откладывал, так мне это неприятно. Но есть вещи еще тяжелее — это нужда, из которой я должно быть до смерти не выйду. В настоящее время я крайне нуждаюсь в трех тысячах, которые я должен. Это ужасно тяжело, и потому, чтобы избавить себя от тяжести этой, я решаюсь просить эту сумму у Вас за портрет. Вы меня знаете и поверите, что я искренне говорю Вам чистую правду. — Прошу Вас ответьте мне на это письмо ⟨...⟩

19

14 июля 1885 г. Хутор

⟨...⟩ В другое время я бы не говорил о таких вещах, какие мне не по душе. Но бывают обстоятельства весьма затруднительные и приходится против воли не только говорить, но и делать. Я не могу отдать портрет ниже 2 т[ысяч][2]. Верьте, что без причины я бы этого не сказал ⟨...⟩

20 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

16 июля [1885 г. Хутор]

Милый, дорогой мой Лев Николаевич, много раз собирался я вам написать, но, зная исключительное ваше семейное положение, воздерживался не желая огорчить вас. Твори я гадости, люди добрые, близкие смотрели бы снисходительно на мою гадость, но были бы довольны и по-своему счастливы. Но как только человек пожелал жить по божьему, не на словах, а на деле, тут-то на него посыпались громы и неудовольствия. Я не ропщу, потому что знаю, что так должно быть. Но я не писал вам потому, что не обладал еще тем спокойствием, которое мне дано моим одиночеством. Я теперь с племянницей Зоей один [1] ⟨...⟩

21 Н. Н. ГЕ — М. В. ТЕПЛОВУ

14 нояб[ря] 1885 г. [Хутор]

⟨...⟩ Скоро я буду у Вас. Мне нужно быть у Вас и для себя и для Фишман, которая вызывает [1]. Работаю я хорошо, как следует устроил свою картину [2]. Для нее мне нужно печь, я и приеду ее покупать в Киеве. Почти окончил портрет Толстого и нарисовал хороший рисунок «Тайной вечери»[3]. Рисунок я привезу с собою в Киев, чтоб снять фотографию. Вот видите, не ленюсь, работаю ⟨...⟩ Непременно напишу с Вас сотника [4] ⟨...⟩

22

2 фев[раля] 1886 г. Москва

⟨...⟩ Вот 2 февраля, а [я] еще тут в Москве. Заработался, как юноша, и моя голова полна работы, которой не вижу конца и ⟨...⟩ хочу ехать домой, чтобы приняться за работу — кончить 12 рисунков. А милый Старик устроил так, чтобы они были изданы и они будут изданы фототипией [1] ⟨...⟩ Сочинил «Омовение ног» [2]. Христос моет ноги Иуде. Привезу — покажу,—хорошо, потому что истинно ⟨...⟩

23 П. М. ТРЕТЬЯКОВ — И. Н. КРАМСКОМУ

13 февраля [18]86 г. Москва

⟨...⟩ Н. Н. Ге приехал в Москву ⟨...⟩ Живет у графа, с собой ничего не привез, но здесь сделал несколько довольно больших рисунков (около 12-ти) к известной легенде графа «Чем люди живы». Кроме того он сделал очень интересный эскиз углем «Омовение ног спасителем». Жаль, что он не сделал его ранее, так как это могла быть очень интересная картина, вроде «Тайной вечери» его, теперь же трудно полагать, чтобы [он был] в состоянии написать картину. Теперь он пишет портрет графини [1] и на днях собирается уехать ⟨...⟩

24 Н. Н. ГЕ — П. Н. ГЕ

14 марта 1886 г. Хутор

⟨...⟩ Мне было бы очень дорого, ежели бы ты мог ко мне приехать, потому что свидание с тобой и личный разговор был бы самым удобным и обоюдно понятным ⟨...⟩

Дело вот в чем. Пока я не знал до очевидности, что я и Мать твоя разных мировоззрений, до тех пор я думал, что, несмотря на недоразумения, жизнь свое возьмет и все устроится. Но теперь, когда всякие сомнения устранены — я понял ⟨...⟩ что ни один человек в мире не может заставить другого понимать по-своему ⟨...⟩ И вот, желая добра, мира, я пришел к такому решению, которое для меня стало обязательным.

Когда я устраивал это материальное благосостояние, я всегда имел в виду прежде всего Мать и вас, детей, а вместе с тем, и себя. Теперь я понял и убедился, что мне лично этого не нужно. Следовательно, интересы Матери ⟨...⟩ должны выступить и стать *главными*. Поэтому я делаю так: я сдаю *непременно* имение в аренду. На имении лежит обязательство в П[оземельный] кред[ит] ежегодно 1000, поземельных и всяких сборов 300 руб., Алек[сандре] Н[иколаевне] 240 — вот обязательства, выходящие вон из доходов. Остальное составит доход и весь, по-моему, должен принадлежать Матери ⟨...⟩ На мне еще остается одна только обязанность, которую я до

смерти буду исполнять,— до известной стороны оберегать источник ее обеспечения 〈...〉

Вот в этом смысле я был бы очень рад, ежели бы арендатором стал бы ты 〈...〉

Есть одно обстоятельство важное, которое я спешу разъяснить 〈...〉 Я останусь жить в доме, это и понятно, я беру себе 3 комнаты: студию, мою комнату и пономарню. Затем все остальное мне считаю не подлежащим. Жизнь мою я считаю независимою 〈...〉 Я устрою особый ход к себе, чтоб этим окончательно отделить эту часть дома 〈...〉

Прошу тебя обдумай и имей в виду одно обстоятельство, самое дорогое: Матери дорого жить с твоим семейством. Мне дороги человеческие отношения к соседям — передать человеку, моему сыну, которому я верю, что он не будет того делать, что я считаю грехом 〈...〉

25 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

27 мар[та] 1886 г. Хутор

Милый, дорогой мой друг.

Прежде всего скажу, что я сделал то, что следует сделать. Приехав домой, я сейчас же принялся сдавать дела Белозерского и все сдал — слава богу [1].

Затем я, в настоящем смысле этого слова, отказался от всякого имущества своего и по желанию А[нны] П[етровны] предложил взять имение Петруше и еще одному стороннему — оба согласились, и потому все отдано Петруше. Я пока веду дело как слуга и таким останусь, но забота, отягчавшая мою душу, свалилась и я свободен.

Я поехал в Киев. Жил у Теплова и ходил в Школу учить юношей искусству [2]. Правда умилила юношей и они поняли, что искусство воскресло. Я нарисовал там же три эскиза: «Ваня перед умирающим отцом» в «Упустишь огонь, не потушишь», Елисея, на ходу остановившегося и слушающего двух баб, о нем говорящих, «пора уходить» и Иоанна, обнимающего грешника в дверях райских [3]. Эти эскизы я оставил в Киеве у Теплова для братий 〈...〉

Переделал «Распятие» надписавши текст «других спасал, а себя не может спасти» и дух картины поднялся страшно.

Вот все, что я сделал 〈...〉

26 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

30—31 (?) марта 1886 г. Москва

Последнее письмо ваше доставило мне большую радость. Помогай вам бог, дорогой и милый друг, хорошенько отряхнуть весь прах с ног своих, выйдя из этого столь властного, пока в нем сидишь

и столь ничтожного, смешного, когда из него выйдешь, соблазна собственности 〈...〉 И как хорошо и счастливо у вас сложилось: и Анна Петровна довольна, и Петруша, и дорогой Количка — ужасно доволен, и вы довольнее всех. Главное не вмешивайтесь, а вообразите себе, что это не ваше было хозяйство, а мое. Я очень рад. Количка расскажет все про нас, про семью и про друзей наших, и про занятия мои, и про ваши картины [1]. Они вышли прекрасно, и 1-я и последняя — вероятно пропустятся 〈...〉

27 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

Начало лета 1886 года. [Хутор]

Вчера уже начал сочинять и, кажется, образы приходят. Я начал с «Нагорной проповеди».— Я даже заплакал, когда вздумал этот сюжет. Он будет центром всего сочинения. — Продолжать промежутки еще не могу, т. е. сочинять по порядку: «Грешницу и Фарисея» и «Встречу Христа с учениками в поле» (растирает зерна). Это все я сделаю немного погодя. Мне нужно опять самое важное, чтоб стать на высоту творчества. Вот я и взялся за «Нагорную проповедь». Как только сочиню, сейчас вам напишу 〈...〉

28

14 июля 1886 г. [Хутор]

Милый, дорогой друг, я работаю, и работаю с увлечением, все это время собираюсь к вам, и работаю; что сделаю, привезу к вам показать. Пространства нет, и не потому, что железные дороги существуют, а потому, что истинная любовь разрывает расстояния. Я все время с вами; я живу одною мыслью с вами, даже вижусь с вами: вот уже второй раз вижу вас во сне, и сегодня, видевшись с вами, мне захотелось написать вам несколько слов любви. «Введение» и 1-ую главу «Отче наш» приготовил в эскизах — 7 картин, и одна мысль, сознание сыновности к началу, вышла ясно, просто и хорошо. Изобразил я также «введение»: евангелист Иоанн с книгою. Он пишет и видит Иоанна, который указывает на толпу людей; в середине стоит Спаситель, он держит за руки дитя и ласкает обращенного к нему ребенка. За Спасителем — Илия и Исаия; за ними Сократ, Давид, Будда и Конфуций, за этими Авраам с сыном и Моисей со скрижалями. Небо раскрыто двумя летящими ангелами. Отче наш: 1) Отрок в храме, с учителями, где нашли его мать и Иосиф. 2) Проповедь Иоанна на Иордане «Уравняйте пути господу». В толпе фарисеев, левитов, солдат и мытарей стоит Спаситель и слушает проповедь. 3) Искушение, на слова: «Отойди от меня, сатана! Господу богу твоему поклоняйся и ему одному служи!» — Спаситель отвернулся с отвращением от видения славной победы, летящего

царя, в колеснице, окруженного воинами на лошадях — все это летит по трупам. 4) «Вот Спаситель мой!» Утро. Спаситель поднимается из мрака к свету, а внизу Иоанн указывает на него ученикам, которые готовы бежать за Спасителем. 5) «Отныне будете видеть небо отверзтым». У дома, под виноградом, Спаситель окружен апостолами: Андреем, Петром, Иоанном, и говорит им с восторгом эти слова. 6) «Ныне исполнися». В синагоге, в Назарете, Спаситель говорит эти слова. Эти эскизы обдуманы и приготовлены [1]. Теперь я думаю о 2-й главе, и уже некоторые назначены ⟨...⟩ Все читал «Смерть Ивана Ильича». Превосходно! ⟨...⟩

29 Н. Н. ГЕ — Т. Л. ТОЛСТОЙ

Сент[ябрь] 1886 г. Хутор [1]

Милая Таня. Душевно благодарю за письмо ваше — мне оно доставило большую радость. Оно меня еще больше сблизило с вами — я надеюсь, что и я послужу вам и многое могу вам передать в деле, с которым я сжился, занимаясь целую жизнь. Я рад, что вы хотите заняться искусством — способности у вас большие — и знайте, что способности без любви к делу ничего не сделают. Нет большего умственного удовольствия, как высказать свои задушевные мысли в форме разумной и благообразной. Вот к форме, к чувству формы у вас большие способности — позаботьтесь и о форме, но больше всего о том, что выскажется в форме. Все искусство — в содержании, в том, что действительно вам дороже всего и что вы храните в вашей душе как самое дорогое, самое святое. Оно, это святое, вам и укажет характер образа (формы) и потребует от вас изучения той или другой формы. Оно вас будет руководить — и знайте, ему служите, ему верьте, не изменяйте и тогда наверно ваши произведения будут художественны и дороги и вам и всем окружающим, т. е. людям. Учите перспективу, и когда овладеете ею, внесите ее в работу, в рисование. Никогда ее не отделяйте от рисования, как делают многие, т. е. рисуют по чувству, а потом поправляют правилами перспективы — напротив, пусть перспектива у вас будет всегдашним спутником вашей работы и стражем верности. Пусть она проникнет в те части рисования, где и нельзя ее механически приложить, напр., рисуя голову — портрет — нельзя приводить в перспективу части головы, а когда вы знаете перспективу, чувствуете ее — вы приложите к рисованию головы и нарисуете очень верно — вот, что я хочу сказать.

Едут в Плиску и я спешу окончить письмо. Поцелуйте Отца и милую Мать, Машу, Сережу, малышей, тетку Татьяну Андреевну [2]. Всех вас я каждый день вспоминаю и живу с вами. Эту неделю я искусством не занимался — делал печь и еще не кончил.

Работа тяжелая, и я радуюсь этому — чувствуешь себя равным всем трудящимся, а это хорошо. Подмастерье у меня хорош. «Офицер»[3], работает хорошо. Мы живем весело 〈...〉 Учитесь, а там и я приеду и поработаем вместе 〈...〉

30

21 сентября 1886 г. [Хутор]

〈...〉 Все, что вы пишете об искусстве, верно и хорошо, и вот я спешу вам дать первый урок. Не бойтесь знающего, победите в себе этот страх. Это самолюбие, много мешающее — его нужно бросить. Правда, истина, хорошее так высоко, что мы все, и знающие и незнающие, почти одинаковы — знание вами быстро приобретется. И вот вам правило, которое никогда не забывайте: рисовать — значит видеть пропорции, и потому никогда не позволяйте себе видеть одну часть без всего общего, т. е. вы рисуйте не нос, не глаз, не рот, не ухо, не голову, не руку, а какую роль играет нос на лице, то рот и т. п.; всякий раз, когда рисуете часть, рисуйте ее в смысле с общим: симметрические части всегда рисуйте вместе и в одно время, т. е. оба глаза непременно, оба уха, обе щеки и все это в отношении целого; так голова фигуры, ежели рисуете фигуру. Начинайте рисовать от центра. Лицо в голове — торс в фигуре. Назначивши главные части, непременно протушуйте главные тени и свет общий, чтоб проверить пропорции, и рисуйте всегда все время весь ваш рисунок — всегда от начала до конца общее и идите к деталям постепенно. Вот вам секрет рисования. Приучите себя идти этим путем, и вы готовы 〈...〉

31 Н. Н. ГЕ — М. Л. ТОЛСТОЙ

Конец октября 1886 г. [Хутор]

Милая, дорогая Маша. Давно получил твое милое письмо и до сих пор не ответил — работал все время — дни короткие. А пока свет работаю — вздумал написать Кающегося Грешника — начал, да и отстать не могу, и написал хорошую картину [1], я ее пошлю в Питер на продажу, так как у всех моих скудость на средства, вот я и думаю им помочь и, может быть, устрою так, чтобы картина прежде побывала у вас, чтобы вы посмотрели. Затем, продолжаю свою самую дорогую работу и, как сказать, иногда много сделаешь, а иногда едешь, едешь, а все сидишь на месте, вот до сих пор только три заповеди сделал, а две еще делаю. Это вероятно у всех так — я знаю, что и папá тоже говорил, что не ладится, так и у меня иногда вдруг как будто светом осветит все и пойдет работа, а то только чувствуешь свое усилие, а дело стоит. Читал я мамино письмо, она пишет, что и ты принялась рисовать. Это хорошо — рисо-

вать учиться — значит учиться видеть, а видеть — значит понимать хорошо, рисуй — а тут и я приеду, так помогу, примемся втроем рисовать ⟨...⟩

32 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

21 (?) февраля 1887 г. Москва

Хоть два слова напишу вам, дорогой друг. А то всё откладываю; а стосковался по вас — брюхом, хочется общения с вашей душой. Что вы делаете? Отчего не работается? Что в душе делается? Хорошо ли вам? ⟨...⟩ Да, для того, чтобы производить то, что называют произведениями искусства, надо 1) чтобы человек ясно, несомненно знал, чтó добро, чтó зло, тонко видел разделяющую черту, и потому писал бы не то, что есть, а что должно быть. А писал бы то, что должно быть, так, как будто оно есть, чтобы для него то, что должно быть — было бы.— Неправда ли? И у вас оба термина очень сильны и равны и потому вы должны писать, когда вам хочется и ничто не мешает ⟨...⟩

33 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[После 21 февраля, 1887 г. Хутор][1]

⟨...⟩ Я обещал Вам дать ответ на Ваше предложение относительно картины «Христос в Гевсемании», я просил бы Вас немного подождать вот почему. — Я начал его чистить и кое-где поправлять, как вдруг увидел Новую картину; я, разумеется, сейчас же взял холст и начал работать. Теперь идет подмалевка. По совести скажу, что это, вероятно, будет моя лучшая картина и нисколько не слабее «Тайной вечери», вот потому я бы хотел, чтобы Вы подождали, ежели можете. Для меня это не составит никакого денежного интереса, а потому я, просто, входя в Ваши интересы, хочу чтоб Вы, раз уже приобретать, приобрели бы лучшую вещь.

Рисунок «Тайной вечери» я Вам с удовольствием отдам и ежели мне удастся приехать в Москву до праздников, то привезу сам ⟨...⟩ За рисунок мне вознаграждения не надо, а ежели Вы захотите мне что-нибудь сделать, то я буду благодарен и уверен, что Вы мне не откажете, ежели я что-нибудь Вас попрошу не как вознаграждение, а как одолжение приятельское. Эскиз я тоже отдам, когда получу письмо от Коли, котор[ому] я обещал давно[2] ⟨...⟩

34

3 апреля 1887 г. Хутор

⟨...⟩ Я было порывался делать, но увидал, что скоро не сделаешь, и что то, что уже сделано, имеет цену, а потому решил так: я пошлю Вам «Христа в Гевсемании», ежели Вы того желаете, а за

него Вы мне пришлете, что найдете справедливым по совести. За все я буду благодарен. — Я это делаю, разумеется, не для себя, но прошу Вас выслать на мое имя, чтобы не было разговоров. А затем, будучи спокоен, я примусь за работу, когда бог положит в мою душу то, что нужно высказать. Прошу Вас мне ответить, чтобы я мог распорядиться высылкой картины, ежели это нужно 〈...〉

35

26 апреля 1887 г. [Хутор]

〈...〉 Картина «Христос в Гевсеманском саду» осталась как была, я в ней ничего не переделывал, я только ее почистил и поправил то, что было нужно, и что ее сделало только лучше. Затер немного камни справа картины и ввел в тень руку на колене, поправил левый глаз в голове, который был немного неправильно — вот все, что я сделал, работал же я новую картину на новом холсте и бросил[3]. Мне жаль, что Вы отказываетесь определить цену и меня заставляете взять эту тяжелую обязанность. Ну что же — я пожалуй возьму. Мне кажется, что будет скромно с моей стороны, ежели я назначу старую цену 3 тысячи. Прошу только доставку взять на себя, так как мне будет затруднительно. Укупорю же я и ее и раму, и сейчас вышлю, как только Вы ответите и пожелаете того.

Сын мой Количка привез мне шерлак, а потому я надеюсь выслать скоро и рисунок «Тайной вечери». Прошу Вас ответить 〈...〉

36 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

Конец апреля 1887 г. [Хутор]

Милый, дорогой мой друг, один вид вашего письма меня уже обрадовал. Прочел, стало на душе радостно, хорошо. Большое спасибо вам. Я все собирался писать, да как-то темно было на душе, и не хотелось огорчать вас, тем более, что я знал, что это пройдет, а что такое это было, я могу выразить только сравнением. Я убедился, что надо броситься в море и плыть. Я знаю, что умею плыть — и поплыл. Но плыву-то я так, что все об этом думаю и это мне мешало плыть. Теперь, слава богу, легче. Я понял многое, стал сильнее и храбрее. У меня никогда не было развито самолюбие. Я этим не страдал. А вместе с тем меня все мучит, что идет вразрез той ясной, чистой мысли, которую я вижу яснее дня. Я развил своей жизнью впечатлительность до того, что должен был бороться. Теперь, я надеюсь, милый друг, что доплыву до того места, где вы стоите. Не брошу, не отстану, и верю, что бог мне поможет. Я не работал, но не потому, что охладел или не хотел, а потому, что всегда думал и знаю, что дело дороже всякого рассказа, рисования. Сначала я заменял (на работах) сына Количку, а по приезде его

работал для людей. Я делал печь бедной семье у себя в хуторе, и это время было для меня самое радостное в жизни. Все дети хутора, а потом и женщины, собирались в хату, чтобы побыть со мною, и радовались любовно, глядя на мою искусную работу. Я теперь, всякий раз, когда нужно, хожу в хутор, и все дети бегут ко мне навстречу и кружатся около меня. И кто это выдумал, что мужики и бабы, вообще простой люд, грубы и невежественны? Это не только ложь, но, я подозреваю, злостная ложь. Я не встречал такой деликатности и тонкости никогда и нигде. Это правда, что надо заслужить, чтобы тебя поставили ровно по-человечески, чтоб они сквозь барина увидели человека, но раз они это увидали, они не только деликатны, но нежны. Не смущайтесь, что я на время оставил работу [1]. Я опять принимаюсь, я не могу жизнь, свое сознание отделять от работы. Я столько пережил в это время, столько переродился, что от этой работы только выиграл, ежели бог это позволит, я действительно вас порадую работой художественной. Искренно только и можно работать, по-моему, но еще нужно жить тем, что́ хочешь сказать; это вы сами знаете ⟨...⟩

37 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

14 мая 1887 г. Я[сная] П[оляна]

Милый, дорогой друг Н[иколай] Н[иколаевич] старший ⟨...⟩

⟨...⟩ Все художники настоящие только потому художники, что им есть что писать, что они умеют писать и что у них есть способность писать и в одно и то же время читать или смотреть и самым строгим судом судить себя. Вот этой способности, я боюсь, у вас слишком много и она мешает вам делать для людей то, что им нужно. Я говорю про евангельские картины. Кроме вас никто не знает того содержания этих картин, к[оторые] у вас в сердце, кроме вас никто не может их так искренно выразить и никто не может их так написать. Пускай некоторые из них будут ниже того уровня, на к[отором] стоят лучшие. Пускай они будут не доделаны, но самые низкие по уровню будут все-таки большое и важное приобретение в настоящем искусстве и в настоящем единственном деле жизни. Мне особенно живо все это представилось, когда я получил прекрасный оттиск «Тайной вечери» [1] ⟨...⟩ Знаю я, что нельзя советовать и указывать художнику, что ему делать. Там идет своя внутренняя работа, но мне ужасно жалко подумать, что начатое дело чудесное не осуществится. Меня затащили на выставку; так ведь ничего похожего на картины, как произведения человеческой души, а не рук — нету [2]. Чем кончились ваши переговоры с Третьяковым? Я рад буду, когда ваши картины будут там ⟨...⟩

38 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

[1887 г. Хутор][1]

Я решил все картины писать в два тона масляными красками. Дело пойдет скорее, лучше и удобнее для меня, так как бумага дело очень непрочное и рисовать очень долго[2].

39 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[Июнь. 1887 г. Хутор]

Многоуважаемый Павёл Михайлович.

9 июня отправил я Вам картину, чрез 6 дней она будет в Москве 〈...〉

Насчет эскиза[1] я окончательно еще не получил ответа от Коли, я думаю, что он согласится его передать Вам. И как только это будет, то я его вышлю 〈...〉

Прошу Вас 〈...〉 ежели можно, выслать мне сейчас 1000 руб[лей], а остальные 2-ве оставить у себя пока я придумаю способ передачи этих денег А. М. Олсуфьевой[2], которую я спрошу о способе доставления. О получении картины прошу меня известить двумя словами.

40 Н. Н. ГЕ — Т. Л. ТОЛСТОЙ

3 июля 1887 г. Плиски

Милая Таня 〈...〉 Я не был неделю дома, ездил делать печь своему соседу, хорошему человеку, он помещик, кузнец, сапожник, и мне помогал делать печь и учился и этому ремеслу. Приехал домой и вот надо ставить печь няне[1], которая устраивает свое гнездо, а затем две печи Петруше в его пристройке. Вот как это все поделаю, так на отдых поеду к вам, коли бог даст. Кроме того, еше помогаю Количке по хозяйству.

Третьяков взял у меня картину «Христос в Гевсемании», и вот я могу отдать свой долг, который меня несколько мучил. Я этим очень доволен, что старые грехи покончу окончательно и могу начать жизнь в новую строчку. Все же остальное я отдал своим на их нужды. Рисовать — не рисую, так как не могу отдаться совершенно этому делу, а урывками не могу работать. Передайте мою любовь всем вашим — маме, сестрам, братьям, всем слугам, а моего милого Льва Николаевича крепко, крепко за меня поцелуйте и скажите ему, что раздражение мое, происходившее от диссонанса жизни моей и окружающих с святой истиной, смягчается: я все делаюсь спокойнее и лучше и все более и более понимаю евангелие и испытываю великую радость, живя им. Я увидел на себе такое явление: чем более становлюсь чуждым, одиноким среди людей

мира, тем ближе, любовнее льнут к тебе люди простые, угнетенные, и я убедился, что они это делают искренно, по чувству. Точно знают, что в душе человека, и это чувство так радостно, что сторицею вознаграждает отчуждение и неприятности от него ⟨...⟩

41 Н. Н. ГЕ — М. Л. ТОЛСТОЙ

Осень 1887 г. [Хутор]

Милая, дорогая Маша, большое спасибо тебе за письмо, я всех вас живо почувствовал — хотя и много чего-то унылого в нем, но все-таки я рад был услышать живую речь. Я живу слава богу. Жизнь моя точь-в-точь, как милого моего дорогого брата Льва Николаевича. Каждый день я собираюсь ехать к вам и не еду только потому, что не сделал необходимого. Ты знаешь, что недалеко от меня живет моя племянница Зоя — в июле ей вышел срок ее административному существованию — она теперь свободна, и вот теперь он, ее муж [1], и она устраиваются и в этом я участвую, так как они бедны и не могут сделать все нужное без сторонней помощи. Сосед мой [2] добрый человек дал им место поселиться — я ездил в лесной уезд соседний искать хату и куплю хату — затем нужно перевезти, сложить, обмазать и поставить печь — вот это все надо сделать ⟨...⟩ Как только окончу свое, так и поеду, может быть, и скоро. Вперед радуюсь, что увижу всех вас и, может, бог позволит, и поживу. Жизнь моя тихая и радостная, ежели и тяжко, то от одиночества среди своих, но я себя уже приучил к этому и ничего — без ропота живу ⟨...⟩ Поцелуй всех за меня, передай мой самый искренний привет, а отца поцелуй и скажи ему, что я его люблю больше своей души. Приеду и раскрою все, что надумал [3].

42 Н. Н. ГЕ — М. В. ТЕПЛОВУ

[1887—1888 г. Хутор]

⟨...⟩ Не писал я Вам потому, что просто некогда было писать — и порадуйтесь почему. Целые дни и вечера занимаюсь искусством, со мною живет теперь Алекс[андр] Аввакумович [1], — вот мы вдвоем и работаем. Пишу я картину Распятие [2], а вечерами рисую разные эскизы. Аввакумовича заставил копировать и рисовать с Рафаэля, вот уже вторую мадонну рисует, да и я не утерплю и рисую ему, т. е. поправляю и, я Вам скажу, это такая польза и удовольствие. Точно то же, что Л. Н. читает Диккенса, а я читаю Рафаэля и, ежели бы Вы знали, как это важно — даже мне на старости это полезно. Это так просто, так умно и совершенно, что только рисуя постигаешь эту высоту ⟨...⟩

Мы с Аввакумовичем работаем без устали. Он же мне и служит всячески — и натурщиком и Количке помогает ⟨...⟩ Вы меня спра-

шиваете, буду ли я в конце февраля, я думаю, что буду, потому что буду кончать картину, да и два эскиза. Мне хочется кончить хорошенько, чтобы повезти Л. Н. показать, один — «Последняя беседа Христа с учениками», другой — «Эллины, которых принял Христос в храме» [3]. Вот Вам все, что у нас делается по художеству. Количка работает как вол с утра до вечера, Петруша разъезжает, а Аничка, Катя и дети дома. Аничка бедная опять была больна кровотечением из носа, но теперь, слава богу, поправилась. Живем мы тихо и хорошо и Вы напрасно не заехали 〈...〉 От Л. Н. давно не получал, да и сам не писал, вот теперь напишу. Все собираюсь к нему ехать, а он, видно, меня ждет 〈...〉

43 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

13 февраля 1888 г. Москва

Спасибо, что порадовали меня письмом и такими хорошими вестями, что нашел на вас период работы. Помогай вам бог. Давно пора! 〈...〉 Всё последнее время читал и читаю Герцена и о вас часто поминаю [1]. Что за удивительный писатель. И наша жизнь русская за последние 20 лет была бы не та, если бы этот писатель не был скрыт от молодого поколения. А то из организма русского общества вынут насильственно очень важный орган. Передайте мою любовь А[нне] П[етровне] (радуюсь, что ей теперь лучше) и молодым вашим и самым маленьким. Не нарисуете ли картинку о пьянстве. Нужно две. Одну большую, да еще виньетку для всех изданий по этому предмету под заглавием «Пора опомниться». Ну, прощайте пока. Братски целую вас.

Что хотите привезти на выставку? 〈...〉

44 Н. Н. ГЕ — Н. Н. ГЕ-СЫНУ

[Июль 1888 г. Ясная Поляна]

Дорогой Количка.

Каждый день я собираюсь тебе ответить и все не выйдет. Сегодня, слава богу, вышло время. Я работаю усиленно печь Анисье [1], которая жила на краю над оврагом. Ей Л. Н. сделал хату землебитную, теперь хлопочут о крыше коврами, и я вижу, как это делается, довольно остроумно и, мне кажется, пожалуй, и хорошо. Завтра, бог даст, окончу Анисье и перейду делать Прокофию, он ее сосед. Он будет мне помогать, может, и раньше кончу. Тогда поеду домой к тебе на помощь 〈...〉

В Москву, т. е. в Никольское к Олсуфьевым, я съездил, прожил у них более недели [2]. Люди добрые и мне было у них хорошо. Я рад, что покончил с этим долгом. Затем — вот живу у этого милого доро-

гого Льва Н[иколаевича]; все тебе расскажу подробно, когда приеду ⟨...⟩

45 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

6 декабря [1888 г. Хутор]

Дорогой друг Лев Николаевич.

Я думаю, что Вы уже в Москве, так туда я и пишу. Давно уже ничего не слышу от вас, а хотелось бы узнать, как вы живете, что делаете ⟨...⟩ Мы живем тихо и скудно. Кто сколько может хлопочем, собираем и готовим дань большому Молоху — Поземельн[ому] Кредиту и малому — Земству. Все это к новому году надо заплатить — Коля и Михаил Васильевич по целым дням работают над хлебом, а я старался и хлопотал устроить печь в бане, хотелось мне это сделать для нас всех, так как все мы любим баню — да морозы захватили и мешают, но я не унываю и дерусь с морозом, еще вчера работал, но сегодня на Николая 12 град. морозу и работать нельзя. Ежели мороз долго будет, то примусь за живопись [1], а как только отпустит, так примусь опять за глину. Часто вспоминаю дорогое время, проведенное в Ясной. Точно солнце — так светло и хорошо ⟨...⟩

Бирюкову, ежели он с вами, мой поклон — скажите, что я ему нарисую то, о чем он меня спрашивал. Это «Послед[нюю] беседу Христа» [2].

VII РАБОТА НАД ПОСЛЕДНИМ ЦИКЛОМ БОЛЬШИХ КАРТИН

ПОРТРЕТЫ

1889—1894

1 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[Февраль 1889 г. Хутор]

Многоуважаемый Павел Михайлович.

Только что отправил в Петербург на выставку свою новую картину *Выход Христа в Гевсеманский сад.* Когда писал, я думал окончу, повезу сам в Москву показать Вам и Льву Николаевичу. Но не вышло, как ни спешил, а только мог отправить на Масляной. Так что от поездки отказался и остался дома, а жаль, мне хотелось, чтобы Вы увидали картину. Сын мой Коля и Анна Петровна говорят, что эта карт[ина] лучшая после «Тайной вечери». Ежели будете на Святую в Москве, то увидите когда она прийдет с выставкой ⟨...⟩

2 ПИСЬМО ГРУППЫ ХУДОЖНИКОВ-ПЕРЕДВИЖНИКОВ Н. Н. ГЕ

22 февраля 1889 г. Петербург

«Нас бесконечно порадовало ваше появление на нашей выставке после долгого отсутствия [1], которое нас очень огорчало. Слава

богу, вы опять между нами, и мы не можем не выразить вам нашей радости, которая была бы еще полнее, если бы вы сами приехали и дали бы нам случай выпить за ваше здоровье, вместо того, чтобы делать это заглазно, как это у нас водится ежегодно. Товарищество никогда не забывало художника Ге и устроителя товарищества — Николая Николаевича».

В. Маковский, В. Поленов, А. Киселев, А. Беггров, Н. Бодаревский, Е. Волков, В. Максимов, И. Шишкин, Апол. Васнецов, А. Литовченко, Г. Мясоедов, П. Брюллов, К. Лемох, Н. Ярошенко, А. Куинджи, М. Клодт, Н. Кузнецов, К. Савицкий.

3 К. А. САВИЦКИЙ — Н. Н. ГЕ

[1889 г. Февраль]

«Как порадовало нас появление вашей картины в ряду товарищеской выставки. Вы являетесь все тем же искренним, глубоко и высоко талантливым творцом сюжетов, за которые беретесь. Глядя на вашу картину, отогреваешься душой, веришь в то, что любит и чем дорожит художник ⟨...⟩ Картина делает на всех впечатление неотразимое ⟨...⟩

4 Г. Г. МЯСОЕДОВ — Н. Н. ГЕ

[Февраль. 1889 г. Петербург]

⟨...⟩ Что говорят о Вашей картине — определить еще трудно. Люди брюха и формы находят в ней несовершенство в формах, у кого есть воображение и чувство, те восхищаются мыслью и настроением. Я жалею, что она недостаточно велика. Картина Ваша могла бы быть продолжением «Тайной вечери», делать огромное впечатление, забытое на наших выставках и какое только Вы можете дать. Затратьте побольше холста и красок, прибавьте работы с натуры, реализм формы нынче обязателен, глаза привыкли, и вот годы забвенья исчезнут и Вы снова наделаете того шума, какой сделали «Тайной вечерью», а может, и более ⟨...⟩ Картина сделала свое дело, но она производит впечатление умного и сердечного человека, плохо одетого среди распомаженных человечков ⟨...⟩

Вся наша община[1] и ее практический ход держатся только в порядке благодаря Ярошенке, Брюллову и мне, при которых Савицкий, Лемох идут на пристяжке, все остальное мечется как угорелое и, будучи оставлено на произвол, наделает чепухи. Вл[адимир] Маковский, хоть очень неглупый парень, но во всем, что он делает и думает, видна тайная мысль — «выгодно ли это для меня». Поленов человек рассудительный и недурной живет в Москве и делу бесполезен[2] ⟨...⟩ В этом-то безлюдии, сколько раз мы жалели об Вашем отсутствии. Вы там кладете печи, а очаг искусства тут

разваливается ⟨...⟩ Словом, подходим тихими стопами к ничтожеству, нашему и делу ⟨...⟩ Пишите еще картины и шлите, да не спешите, я знаю, Вы форму презираете, но подумайте, как мало людей на свете, которые могли бы простить умному человеку бородавку на носу!

5

10 марта 1889 г. [Петербург]

«По поводу Вашей картины П. М. Третьяков заметил, что ему эскиз более нравится. Может быть, не хочет ли он его у Вас приобрести? Если бы я имел право, я посоветовал бы ему заказать Вам эту картину в размере и в силе «Тайной вечери», не жалея денег. Лично это меня порадовало бы, и я уверен, что Вы бы сделали ее хорошей. Как художник, Вы остались целым, и время ничего у Вас не отняло. Почему бы?.. Боюсь, рассердитесь! Перед Вашей картиной нет толпы, но есть всегда сосредоточенная группа; стало быть, она впечатление делает сильное. От Товарищей слышу тоже только самые симпатизирующие отзывы, но все находят, что Вы можете гораздо усилить впечатление большей выразительностью и определенностью. Я знаю, Вам неприятно слушать эти языческие речи. Что делать — привык уже и своротить никуда не могу...»

6

[Март 1889 г.]

⟨...⟩ Не могу Вас утешить обещанием, чтобы молния Ваша и меня когда-нибудь осветила и чтобы я когда-либо приспособился к пониманию этих аллегорий [1] и, право, не понимаю, что Вам за охота блуждать в этом тумане, как бы Вы не удалились от простого и ясного способа выражать свои мысли; все-таки совсем-то не уйдете и будет у Вас выходить нечто вроде старых опер — поговорят, поговорят по-человечески, а потом пропоют что-то непонятное. Но, впрочем, это воля Ваша, только по-человечески-то Вы говорите очень хорошо. Вот и жаль! ⟨...⟩

7

21 марта 1889 г.

Премного благодарен Вам, Николай Николаевич, за то, что Вы спустились с Ваших облаков и заговорили со мной обыкновенным языком. Все, что Вы пишете мне об искусстве [2] и его значении, мне понятно вполне и очень симпатично, я тоже не большой любитель виртуозности, когда она делается целью и еще менее, когда она метит в карман. А все-таки в Вашем письме остаются некоторые слова, на которых Вы строите, как на фундаменте, Вашу логи-

ческую архитектуру, не совсем и понятными — так, например, «Жизнь!» ⟨...⟩ Мы предпочитаем в жизни вариться, чем вырезать из нее филейные части. Как зеркало выправляет жизнь, так искусство выправляет жизнь — прискорбную, грешную, полную печалей, скорбей и напастей ⟨...⟩ Нужна форма для выражения жизни, и мы все бьемся на 1000 манер. (Мы чупыркаемся в ней, а не вырезаем филейные части) ⟨...⟩

8 П. М. ТРЕТЬЯКОВ — Н. Н. ГЕ

21 марта 1889 г. [Москва]

⟨...⟩ Картина Ваша делает сильное впечатление, но только она имеет вид большого эскиза, и как эскиз для меня интереснее маленький, тот, о котором я не раз Вас просил уступить мне и теперь подтверждаю просьбу эту ⟨...⟩ [1]

9 Н. Н. ГЕ — П. И. БИРЮКОВУ

[Конец марта 1889 г. Хутор] [1]

⟨...⟩ Спасибо Вам, что Вы хорошо написали о картине ⟨...⟩ Охотнее человек работает, когда слышит голос того, кому это нужно — как свет огонька ⟨...⟩ Я еще пишу три картины: «Последнюю беседу», «Что есть истина?» и «Никодим у Христа ночью» [2] ⟨...⟩

10 Н. А. ЯРОШЕНКО — Н. Н. ГЕ

[1 апреля 1889 г. Петербург] [1]

⟨...⟩ Спешу сообщить Вам приятную весть: Ваша картина продана сегодня за назначенную цену — 3000 р. Купил ее Дервиз [2]. Вдвойне приятно, что Ваше участие на нашей выставке, после столь долгого отдыха увенчалось успехом и нравственным и матерьяльным. Ваша картина нравилась очень многим и имеет многочисленных поклонников среди людей, не ищущих в искусстве удовлетворения одним лишь гастрономическим вкусам, а я думаю, что только мнение этих и может быть ценно для художника.

По-видимому, выставка наша нынче пользуется порядочным успехом, посещают ее усердно (сегодня последний день здесь, и прошло 27000 человек) и руготни слышно мало. Будем надеяться, что наше дело достаточно живое и продержится далеко за наш век, а результаты, им достигнутые, признаются уже и теперь, даже самыми горячими противниками Товарищества.

Как жаль, что продажа Вашей картины состоялась не раньше, может быть, тогда нам удалось бы видеть Вас в своей среде и Вы имели бы случай убедиться, какие у Вас существуют прочные связи и привязанности среди Товарищей. Ну, да теперь будем надеяться, что в будущем году Вы завернете в наши палестины и вспомните старину и своих старых друзей ⟨...⟩

11 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[Апрель 1889 г. Хутор][1]

⟨...⟩ За хлопотами не успел я Вам ответить сейчас на Ваше письмо. Вы желаете приобрести эскиз «Выхода с тайной вечери». Я могу уступить Вам его за 500 рублей. На днях я узнал, что картина моя продана Дервизу и очень пожалел, что она не попала в Вашу Галерею ⟨...⟩

12 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

21 апреля 1889 г. Москва

Вот спасибо, милый и дорогой друг, за письмо[1]. Иногда и у вас и у меня бывают письма так только, чтобы сделать задуманное — написать, а иногда, как ваше последнее — от души, и тогда очень радостно ⟨...⟩ Картину вашу ждал и видел[2]. Поразительная иллюстрация того, что есть искусство, на нынешней выставке: картина ваша и Репина[3]. У Р[епина] представлено то, что человек во имя Христа останавливает казнь, т. е. делает одно из самых поразительных и важных дел. У вас представлено (для меня и для одного из 1 000 000 то, что в душе Хр[иста] происходит внутренняя работа, а для всех) — то, что Хр[истос] с учениками, кроме того, что преображался, въезжал в Ерус[алим], распинался, воскресал, еще жил, жил, как мы живем, думал, чувствовал, страдал, и ночью, и утром, и днем. У Репина сказано то, что он хотел сказать, так узко, тесно, что на словах это бы еще точнее можно сказать. Сказано, и больше ничего. Помешал казнить, ну что ж? Ну, помешал. А потом? Но мало того: так как содержание не художественно, не ново, не дорого автору, то даже и то не сказано. Вся картина без фокуса, и все фигуры ползут врозь. У вас же сделано то, что нужно. Я знал эскиз, слышал про картину, но когда увидал, я умилился. Картина делает то, что нужно — раскрывает целый мир той жизни Хр[иста], вне знакомых моментов, и показывает его там таким, каким каждый может себе его представить по своей духовной силе. — Единственный упрек, это зачем Иоанн, отыскивая в темноте что-то, стоит так близко от Хр[иста]. Удаленная от других фигура Хр[иста] мне лучше нравилась[4]. Настоящая картина, т. е. она дает то, что должно давать искусство. И как радостно, что она пробрала всех, самых чуждых ее смыслу людей ⟨...⟩

13 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

6 ноября 1889 г. [Хутор]

Теперь, с зимою, я начал писать картину «Что есть истина?». Для этой картины я ездил в Киев, кое-что собирал. Теперь рабо-

таю, и на душе очень хорошо[1]... Несколько дней или недель я провел в Киеве, у молодых людей, занимающихся искусством. Живя в деревне у себя в доме, забываешь это ужасное условие жизни в городе, где все так подстроено, что хочешь не хочешь, а отдавайся лжи. А как узнаешь этих хороших молодых людей, которые идут ради искусства на эту полную лжи жизнь и гибнут совершенно как мотыльки на огне. Эти меня спрашивали, и я говорил всю правду и, вместе с тем, вижу, что их только смущаю, что им выхода в этом омуте нет ⟨...⟩

14 Н. Н. ГЕ — В. Г. и А. К. ЧЕРТКОВЫМ и П. И. БИРЮКОВУ

[1889 г. Хутор]

⟨...⟩ Есть люди способные писать письма, я, к сожалению, не принадлежу к ним ⟨...⟩ Но все-таки расскажу, как умею. Это лето я был у Л[ьва] Н[иколаевича], прожил там 2 недели ⟨...⟩ Читал он мне свою новую вещь «как муж убил свою жену», на текст: «А если кто возрит на женщ[ину] с вожделением, тот прелюбодейст[вует] в сердце своем». Это то же, что «Соната», кажется так прежде называлось. Вещь сильная и очень хорошо написанная, вещь готова, два, три места он хотел поправить и только. Читал я еще комедию, но она мне меньше нравится[1] ⟨...⟩

⟨...⟩ Я не унываю и работаю понемногу. Много препятствий в композиции превозмог, но много еще остается. Теперь пишу карт[ину] *«Что есть истина?»* — ироническое или просто глупое возражение Пилата Христу на его ответ, что он на то родился, чтобы свидет[ельствовать] об Истине, и что, кто от Истины, тот слушает его и понимает его ⟨...⟩

Нет ли у Вас такого издания: еврейские древности — описание храма, утвари, одежды и т. д. или, не знаете ли Вы такого издания. У меня есть француз[ское] — «Palestine» Munk — издание старое и не особенно богатое сведениями именно такими. У англичан — этих изданий больше. Ежели нет у Вас, можно выписать; но прежде скажите мне цену, так как у англичан все страшно дорого. Вы об этом подумайте и постарайтесь мне помочь ⟨...⟩

15 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

17 января 1890 г. [Хутор]

Картину, слава богу, окончил и вышел из того особого мира, в котором ее писал, и увидел, что делается вокруг. Прежде всего меня обрадовал тот интерес к моему делу в окружающих простых людях. Их это дело нисколько не менее интересует, чем и всякую публику,— даже более, потому что их интересует содержание, и с удивительной ясностью они поняли все те тонкости, которые

я вложил в картину ⟨...⟩ Окончив картину, я нашел целую толпу сюжетов, которые просятся на полотно. Понятно, является новая охота и новый интерес делать рисунки — я теперь делаю рисунки последней картины «Что есть истина?» главным образом, чтобы вам показать[1]. Мне жалко будет, если вы не будете знать этой моей картины ⟨...⟩

16 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

10 февраля 1890 г. Я[сная] П[оляна]

Всё думаю о вас и о вашей картине. Очень хочется знать, как к ней отнесутся и кто как? Меня мучает то, что фигура Пилата мне как-то с этой рукой представляется неправильной[1]. Я ведь не утверждаю, а спрашиваю; и если знатоки скажут про эту фигуру, что правильна, то я успокоюсь. Об остальном я знаю и спрашивать ничьего мнения не желаю. Как вы живете, милый друг? Напишите словечко ⟨...⟩

17 ПРАВЛЕНИЮ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК.
— С. ПЕТЕРБУРГСКОГО ГРАДОНАЧАЛЬНИКА КАНЦЕЛЯРИЯ

7 марта 1890 г.

Признано необходимым находящуюся на XVIII выставке Товарищества передвижных художественных выставок, открытой в здании Академии Наук, картину художника Ге *«Что есть истина?»* с выставки снять, недопуская выставления ее при дальнейших передвижениях выставки по городам России, и изображение этой картины, помещенное в иллюстрированном каталоге XVIII-ой выставки, из каталога изъять. Об изложенном уведомляю правление для немедленного исполнения.

Генерал-лейтенант: *Грессер*

18 Н. Н. ГЕ — Н. А. ЯРОШЕНКО

[Март 1890 г. Хутор]

Милый друг Н[иколай] А[лександрович]

Я все время смотрел на то, что картина стоит на выставке, как на недоразумение, и действительно, более 30 лет я знаю выставки, но такого состояния самой публики я не видал. Точно не картину они видят, а самое дело, только это их бьет по щекам, иначе нельзя себе объяснить этого потока ругательств и гиканья — юноши требовали, чтоб картина была запрещена, разумеется, юноши корпусов, где их успешно развратили до конца. Мне случалось встречать таких в частных домах, так что вы не сообщили мне неожиданной новости. Что они делали неловко, бестактно, это все равно. Палкой бить за проявление мысли нельзя тактно — все

будет отвратительно. Меня огорчает более всего, что вы сами так заблуждаетесь! Неужели вы серьезно не видите, что наше положение — анахронизм, неужели вы не понимаете, что свинья 1000-головая подняла морду и почувствовала свое время? Неужели вы не чувствуете, что Суворин только зеркало?[1] Вот причина, почему к нам (на передвижную выставку) не идут и не пойдут. Здесь, сидя одиноко и размышляя, я все понял. Я понял, что я был прав в прошлом году, когда вам писал[2]: мы кончили свое дело 〈...〉 У нас нет друзей, у нас все враги и публика, и художники, и старые, и младые еще пуще. Нельзя [быть] на том уровне, на котором стоит Товарищество, по преданию, нельзя быть ни публикой жрущей, ворующей, бесчинствующей в трактирах и банях, нельзя быть и художниками, которые пошли не за звездой в небе, их позвавшей, а за 2 рублями, которыми им помахали перед носом. Неужели вы не видите даже у нас эту подделку под вкус рубля? Дело наше кончено, песня спета. Мы еще будем продолжать агонию, не знаю долго или коротко, но торжества мы своего не увидим. Конец.

Теперь об деле, т. е. об том, что сделать с картиной. Я бы желал продержать у вас, сколько можно, чтобы вас не стеснять, а затем я придумаю, что сделать 〈...〉 Злоупотреблять вашим гостеприимством я не буду, но так быстро не могу решить — надо подумать.

19 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

28 марта 1890 г. [Хутор]

Живем мы опять, как жили зимой; разница в том, что я не пишу картину. Много передумал и испытал треволнений. Хотя и хорошо, что... картина оценена, что она действительно признана умственной и нравственной работой, но все-таки жаль, что она запрещена, жаль того, что общество в таком еще диком, идолопоклонническом состоянии, что не может выносить истины. Жаль не себя, а жаль других. А хоть это знаешь, но не чувствуешь, пока этого на своей спине не почувствуешь. Но это хорошо, это ободряет, уныния никакого — буду еще работать,— чтó, не знаю. Думаю. Да и не спешу. Пусть все в душе уляжется и светлый образ сам выделится 〈...〉

20 Н. Н. ГЕ — В. Г. ЧЕРТКОВУ

[Февраль — март 1890 г. Хутор]

Отвечаю по пунктам, милый Владимир Григорьевич.

Получил фотографию с порт[рета] Л[ьва] Н[иколаевича] мною написанного 〈...〉 Фотографию варьянта «Христос в Гевсе-

манском саду» посылаю, можете оставить у себя, это экземпляр мой. Пушкина портрет я писал с оригинала написанного Кипренским, оригинал принадлежит старшему сыну Пушкина — теперь генерал, где он — не знаю. Писал я в 1874 году (эта копия, мною написанная, находится в галерее Третьякова) [2]. Медаль именную я получил на Лондонской выставке международной в 1873 году за картины «Петр с Алексеем» и «Христос в Гевсеманском саду». На той же выставке в 1874 году получил вторую медаль, тоже именную за портрет г. Кочубей [3]. Вот и все. Остается ответить насчет писем.

21

[Март, первая половина 1890 г. Хутор] [4]

⟨...⟩ Вы не рассердитесь — я решил не давать писем [5] — я всегда был того мнения, что это тайна, тут много личного, дорогого, которое можно открыть такому дорогому, близкому человеку, и я не отказал бы Вам, ежели бы письма были у меня со мною, но посылать я не рискую, а потому и не пошлю; ради бога не сердитесь и не негодуйте на меня, бог даст мы встретимся и я Вам дам прочесть.

Теперь насчет моей злосчастной картины. Я просил Ярошенко пока приютить ее у себя, а теперь обращаюсь к Вам с следующей просьбой — нельзя ли ее отправить в Лондон на выставку, ежели это стоит недорого и можно рассчитывать, что выставка возьмет на себя такой расход, так как у меня, разумеется, средств на это нет. Может, она бы продалась в Лондоне. Тогда бы можно было бы покрыть расходы, ежели же нельзя ничего сделать, то Вы мне ответьте и я попрошу Ярошенко картину прислать мне сюда в хутор и здесь ее буду держать ⟨...⟩

22 Л. Н. ТОЛСТОЙ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

11 июня 1890 г. Я[сная] П[оляна]

Павел Михайлович.

Я вчера увидал картину Ге «Что есть истина?» И теперь пишу в Америку моим друзьям там письма об этой картине. Ее везут туда на днях [1]. Я ее видел, и она мне более не нужна. Те русские, кот[орые] видели ее, тоже видели, и она им больше не нужна, те, которые не увидят ее, если она, по всем вероятиям, останется за границей, не увидят ее, как не увидали бы ее американцы, если бы она осталась в России. Я ни в каком отношении не признаю патриотизма, тем более в деле просвещения. Где бы ни разносился свет, всё равно, только бы разносился. И потому я пишу вам об

этой картине не потому, что для себя или для России желаю, чтобы картина осталась в ней, а пишу только для вас.

Выйдет поразительная вещь: вы посвятили жизнь на собирание предметов искусства — живописи и собрали подряд всё для того, чтобы не пропустить в тысяче ничтожных полотен то, во имя которого стоило собирать все остальные. Вы собрали кучу навоза для того, чтобы не упустить жемчужину. И когда прямо среди навоза лежит очевидная жемчужина, вы забираете всё, только не ее.

Для меня это просто непостижимо. Простите меня, если оскорбил вас, и постарайтесь поправить свою ошибку, если вы видите ее, чтобы не погубить всё свое многолетнее дело. Если же вы думаете, что я ошибаюсь, считая эту картину эпохой в христианском, т. е. в нашем истинном искусстве, то, пожалуйста, объясните мне мою ошибку.

Но, пожалуйста, не сердитесь на меня и верьте, что письмо это продиктовано мне любовью и уважением к вам. Про содержание моего письма вам никто не знает.

Любящий вас *Л. Толстой.*

23 П. М. ТРЕТЬЯКОВ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

18 июня 1890 г.

⟨...⟩ Я знал наверно, что картину снимут с выставки и не позволят ее показывать где бы то ни было, следовательно, приобретение ее в настоящее время было бесполезно. Если выставить в галерее, велят убрать, да еще наживешь надзор и вмешательство, чего, слава богу, пока нет, и я дорожу этим ⟨...⟩ Я знал в самом начале, что картину снимут и сделают это тихо, незаметно, и действительно вышло так, что и не заметили и не возмутились. Я знал также, что картину никто не купит и что если окажется после, что ее нужно и можно иметь, то я тогда и приобрету, так как приобрел же Христа в Гефсиманском саду через 20 почти лет по написании его. Но не эти только соображения были. Я ее не понял. Я видел и говорил, что тут заметен большой талант, как и во всем, что делает Ге, и только. Я не могу, как вы желаете, доказать вам, что вы ошибаетесь, потому что не уверен, что не ошибаюсь сам, и очень бы был благодарен, если бы вы мне объяснили более подробно, почему считаете это произведение эпохой в христианском искусстве. Окончательно решить может только время, но ваше мнение так велико и значительно, что я должен, во избежание невозможности, поправить ошибку, теперь же приобрести картину и беречь ее до времени, когда можно будет выставить. Мало вероятия, чтобы она осталась в Америке, туда пока приоб-

ретают только К. Маковского и сами американские художники лишь подражатели французским; но так как вы туда пишете вашим друзьям, то может случиться, что и останется там, чего никак не желательно. Если же это может быть, то почему же не показать бы прежде в Европе?

Теперь позвольте сказать несколько слов о моем собирании русской живописи.

Много раз и давно думалось: дело ли я делаю? Несколько раз брало сомнение,— и все-таки продолжаю... Я беру, весьма может быть ошибочно, все только то, что нахожу нужным для полной картины нашей живописи ⟨...⟩

Мое личное мнение то, что в живописном искусстве нельзя не признать главным самую живопись и что из всего, что у нас делается теперь, в будущем первое место займут работы Репина, будь это картина, портреты или просто этюды; разумеется, высокое содержание было бы лучше, т. е. было бы весьма желательно ⟨...⟩

24 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[Июль, 1890 г. Хутор]

Многоуважаемый Павел Михайлович.

Картина моя вынесла гонение, но за то и дала мне неожиданных друзей. Один из них даже предложил мне везти картину в Америку на свой счет и страх. Я для этого ездил в Петербург и только что вернулся домой. Картина вероятно уже уехала[1]. Я буду очень рад, когда картина будет в Вашей Галерее и потому буду считать Вас первым приобретателем, когда картина вернется после путешествия домой.

Будьте здоровы и благополучны. Любящий *Ник*[*олай*] *Ге* ⟨...⟩

25

[10 июля 1890 г. Хутор]

⟨...⟩ Н. Д. Ильин, так же как и я, сделал одну ошибку — не сказал ни слова о цене, но она была объявлена публично перед открытием выставки, а именно 5 тысяч, и, разумеется, осталась и останется без изменения[2] ⟨...⟩ Буду очень рад, ежели дело устроится, так как мне будет очень дорого, ежели картина будет у Вас в Вашем Музее ⟨...⟩

26 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Д. КЕННАНУ

8 августа 1890 г. Я[сная] П[оляна]

⟨...⟩ Нынешней зимой появилась на Петербургской выставке передвижников картина Н. Ге: Христос перед Пилатом, под на-

званием «Что есть истина», Иоанн XVIII, 38. Не говоря о том, что картина написана большим мастером (профессором академии) и известным своими картинами — самая замечательная: «Тайная вечеря» — художником, картина эта, кроме мастерской техники, обратила особенно внимание всех силою выражения основной мысли и новизною и искренностью отношения к предмету 〈...〉 Картина эта вызвала страшные нападки, негодование всех церковных людей и всех правительственных. До такой степени, что по приказу царя ее сняли с выставки и запретили показывать.

Теперь один адвокат Ильин (я не знаю его) решился на свой счет и риск везти картину в Америку, и вчера я получил письмо о том, что картина уехала. Цель моего письма та, чтобы обратить ваше внимание на эту, по моему мнению, составляющую эпоху в истории христианской живописи картину и 〈...〉 просить вас содействовать пониманию ее американской публикой — растолковать ее.

Смысл картины на мой взгляд следующий: в историческом отношении она выражает ту минуту, когда Иисуса, после бессонной ночи, во время которой его, связанного, водили из места в место и били, привели к Пилату. Пилат — римский губернатор, вроде наших сибирских губернаторов, которых вы знаете, живет только интересами метрополии и, разумеется, с презрением и некоторой гадливостью относится к тем смутам, да еще религиозным, грубого, суеверного народа, которым он управляет.

Тут-то происходит разговор, [Иоанна] XVIII, 33—38, в котором добродушный губернатор хочет опуститься en bon prince[1] до варварских интересов своих подчиненных и, как это свойственно важным людям, составил себе понятие о том, о чем он спрашивает, и сам вперед говорит, не интересуясь даже ответами; с улыбкой снисхождения, я полагаю, всё говорит: «так ты царь?» Иисус измучен, и одного взгляда на это выхоленное, самодовольное, отупевшее от роскошной жизни лицо достаточно, чтобы понять ту пропасть, которая их разделяет и невозможность или страшную трудность для Пилата понять его учение. Но Иисус помнит, что и Пилат человек и брат, заблудший, но брат, и что он не имеет права не открывать ему ту истину, которую он открывает людям, и он начинает говорить (37). Но Пилат останавливает его на слове истина. Что может оборванный, нищий мальчишка сказать ему, другу и собеседнику римских поэтов и философов,— сказать об истине? Ему не интересно дослушивать тот вздор, который ему может сказать этот еврейский жидок, и даже немножко неприятно, что этот бродяга может вообразить, что он может поучать римского вельможу, и потому он сразу останавливает его и показывает ему,

что об слове и понятии *истина* думали люди поумнее, поученнее и поутонченнее его и его евреев и давно уже решили, что нельзя знать, что такое истина, что *истина* — пустое слово. И, сказав: «Что есть истина?» и повернувшись на каблуке, добродушный и самодовольный губернатор уходит к себе. А Иисусу жалко человека и страшно за ту пучину лжи, которая отделяет его и таких людей от истины, и это выражено на его лице [2].

Достоинство картины, по моему мнению, в том, что она правдива (реалистична, как говорят теперь) в самом настоящем значении этого слова. Христос не такой, какого бы было приятно видеть, а именно такой, каким должен быть человек, которого мучили целую ночь и ведут мучать. И Пилат такой, каким должен быть губернатор теперь... и в Масачузете.

Эпоху же в христианской живописи эта картина производит потому, что она устанавливает новое отношение к христианским сюжетам. Это не есть отношение к христианским сюжетам, как к историческим событиям, как это пробовали многие и всегда неудачно, потому что отречение Наполеона или смерть Елизаветы представляет нечто важное по важности лиц изображаемых; но Христос в то время, когда действовал, не был не только важен, но даже и заметен, и потому картины из его жизни никогда не будут картинами историческими. Отношение к Христу, как к богу, произвело много картин, высшее совершенство которых давно уже позади нас. Настоящее искусство не может теперь относиться так к Христу. И вот в наше время делают попытки изобразить нравственное понятие жизни и учения Христа. И попытки эти до сих пор были неудачны. Ге же нашел в жизни Христа такой момент, который важен теперь для всех нас и повторяется везде во всем мире, в борьбе нравственного, разумного сознания человека, проявляющегося в неблестящих сферах жизни, с преданиями утонченного и добродушного, самоуверенного насилия, подавляющего это сознание. И таких моментов много, и впечатление, производимое изображением таких моментов, очень сильно и плодотворно ⟨...⟩

27 Н. Н. ГЕ — М. Ф. КАМЕНСКОМУ

[Август 1890 г. Хутор]

⟨...⟩ Один из поклонников моей картины предложил мне везти картину за границу. Я для этого поехал в Петербург и устроил это, т. е. чтобы картина ехала в Америку, а Л[ев] Н[иколаевич] дал рекомендат[ельные] письма в Нью-Йорк, в Чикаго и еще в два города Америки, не помню названий. Но перед отъездом картины случилось то, что было необыкновенно хорошо. Третьяков купил картину и это было тем более хорошо, что это обстоятель-

ство помогло исполнить в материальном отношении поездку в Америку. Теперь я жду с нетерпением писем из Америки[1]. Меня очень интересует, как к этой мысли отнесутся американцы. На письма Л. Н. уже получены ответы. Они пишут, что ждут картину и обратят внимание ⟨...⟩

Я только что пришел от Коли, в люльке спал Иван, его сынок семи месяцев, и меня поразила правильность моей догадки, что Рафаэль для выражения движений святых брал подмеченные движения детские. Вот этот младенец Иван лежал в люльке и головку, и ручки держал, как Христос в «Преображении»[2], и это движение до того верно в своей кротости, невинности и отсутствии угловатости движений взрослых ⟨...⟩ Мне кажется, что я верно угадал это, я давно это открыл ⟨...⟩ Но сегодня я убедился окончательно в этом. Васнецов[а] бож[ья] матерь на меня всегда производила отвратительное впечатление именно отсутствием ребенка в ребенке[3], эти резкие движения и не верны и противны. Не наивные, а бессмысленные или просто глупые, что никогда не чувствуешь, смотря на детей ⟨...⟩

28 Н. Н. ГЕ — Н. А. ЯРОШЕНКО

[Осень 1890 г.]

«Товарищество и искусство очень хорошие вещи, но есть что-то дороже: то, что делает искусство дорогим и товарищей разумными, то, что защищает его от ненужного вмешательства и любви, непохожей на любовь. Когда я затевал товарищество, я знал, что гидра, губящая и художника и общество или товарищество,— это деньги. Цель путешествия картин — увеличить число посетителей, следовательно, увеличить сбор со всех, и тем избавиться от уплаты одним. Покупка картин одним лицом до того нелепа, что даже те, что приобретают, это сознают; и вот выдумали спасение: музей, галерея. Но нелепость покупки в общем остается, а это-то и нелепо, нелепо потому, что вносит оценку, несвойственную искусству. Оценка картины — умиление, слезы, радость, восторг и т. д., а не 5 рублей, 5 тысяч и т. д. Вот эта подлая промышленность и вносит смерть и разврат, она и губит самые лучшие начинания. Но есть еще худший губитель искусства и товарищей — это покровительство. Вот этого я всегда боялся больше всего. И гонение, и преследование только помогают расти делу. Покровительство и признание, как змея, подползет и задушит, отнимет жизнь. Вот это ужасно будет. Надеюсь, что товарищи опытны и сильны, защитят дело. Пока живо то, что вызывало искусство настоящее и живое, товариществу бояться нечего. Бог с нами, и мы сильны...»

29 В ПРАВЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СВЕРХШТАТНОГО ЧЛЕНА СОВЕТА 〈...〉 НИКОЛАЯ НИКОЛАЕВИЧА ГЕ 〈...〉

17 сентября 1890 г. Хутор

Не имея возможности отправлять обязанности, сопряженные с занимаемою мною должностью, я имею честь просить Правление императорской Академии художеств сделать в установленном порядке представление об увольнении меня от службы[1].

Профессор Академии художеств *Николай Ге.*

30 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

8 ноября 1890 г. С.-Петербург

〈...〉 Не знаю почему никто из вас мне не пишет ни слова. Я жду каждый день бюст и его нет и письма нет. Я писал Тане[1] и Софье Андреев[не], неужели пропали письма! Голубчик, похлопочите, чтобы выслали сюда бюст[2] и накладную на предъявителя *непременно* в заказном письме по адресу: Гусев переу[лок] д. № 4 кварт. № 4. Павел Андр[еевич] Костычев 〈...〉

〈...〉 Устроил дело с Ильиным так, что он поедет в Америку. Видел Лескова, он написал в «Неделе» статью[3] о моей картине и «Нов[ое] время» перепечат[ало] часть и для приличия облило своею грязью 〈...〉 Об отливке я хлопочу, можно отлить гальванопластикой, это дешево и хорошо 〈...〉

31

3 декабря 1890 г. Плиски

Дорогой Лев Николаевич.

Слава богу, мы дома, доехали без приключений, но ужасное зрелище было на нас. Подъезжая к Курску разыгралась драма, а началась [она] раньше. Ночью одна женщина пила все водку в нахилки, как у нас говорят, т. е. просто из бутылки. Затем к утру [она] начала кричать и выть, как это делают истеричные, и бегать то в одну дверь вагона, то в другую; видеть это было больно и страшно, так как она легко могла упасть с балкона.

Ехала с ней дама в красном платье, брюнетка толстая и южного происхождения, она ее уговаривала как-то особенно нежно и накрывала и уговаривала. Та на минуту успокаивалась, а затем еще хуже вырывались у нее дикие крики и вытье. Я давно догадался, кто они, так и вышло — бандерша и ее жертва. В Коренной пустыни по требованию некоторых из публики, приличных и при хохоте жестоких, ее силой вытащили из вагона, чтобы оставить на станции. Когда ее вытащили, один из публики кричал этой крас-

ной даме: «Отдай ей пашпорт» ⟨...⟩ Но она не хотела отдать пашпорт и сошла сама ⟨...⟩ Она вышла, чтобы не потерять свою жертву ⟨...⟩ Я все время был так удручен, я чувствовал, что на моих глазах убивают человека и я ничего не могу сделать. Пашпорт это глупая подлая бумажка, это тот багор, которым держат эту несчастную женщину. Ну, она бы убежала, замерзла — все лучше, а теперь эта ужасная женщина слезла и взяла свою добычу, потому что она ее купила, и опять будет добивать, продавать. И это не только терпимо, но поощряется — все за нее, чтобы защитить ее подлое ремесло. Тяжело, до сих пор тяжело, задыхаюсь в этой ужасной мысли ⟨...⟩

32 А. С. СУВОРИН. МАЛЕНЬКИЕ ПИСЬМА. XXXVII

Несколько детей рассматривали иллюстрированный каталог передвижной выставки. Дойдя до картины Ге — «Что есть истина?», они, указывая на темную фигуру злобного и шершавого человека, спросили: «Что это черт? ⟨...⟩»

Детское мнение о картине, да еще в цинкографической передаче, не может быть принято во внимание. Но и между взрослыми мнения о ней разделяются. Одни находят картину замечательной, другие — ничтожной и нелепой.

На картине всего две фигуры, Пилата и Христа. Пилат стоит задом к публике, повернув лицо профилем к Христу и протянув к нему руку. Он с пренебрежительной иронией говорит: «Что есть истина?» Христос стоит перед ним в бедной одежде ⟨...⟩ и заложив руки за спину. Именно таким он кажется, хотя художник предполагает, конечно, что у него руки связаны назади. Волосы у него всклокочены, вид угрюмый, глаза блестят злобой. С одной стороны, богатство, власть, сытость, с другой — бедность и изнурение. Бедность говорит об истине, богатство пренебрежительно спрашивает: «что есть истина?» и уходит, не дожидаясь ответа. В этом смысл картины.

Но почему художнику понадобился Христос, да еще в этом виде? Для яркого изображения тенденции, конечно. Можно было бы, вместо Пилата, поставить князя Бисмарка в уланском мундире и перед ним социалиста в самом неприглядном костюме и с всклокоченными волосами, как их обыкновенно изображают немецкие карикатуристы, и написать те же слова: «Что есть истина?» Выиграла ли бы от этого картина или проиграла? Предоставляя читателям отвечать на этот вопрос, я только скажу, что картина с этими современными лицами во всяком случае была бы правдивее ⟨...⟩

⟨...⟩ Христос — сама кротость. Ничто не возмущает высокого спокойствия его души, полной самопожертвования и непоколебимой веры в ту истину, которую он проповедует. Величайший идеалист ⟨...⟩ он идеально велик во все время своих страданий ⟨...⟩ Если человек таков среди великих оскорблений и страданий, то душа его проявляется в движениях, в поступи, в лице, в глазах. Даже некрасивые черты лица одухотворяются внутренней красотой проявляющейся великой души. Но Христос был молод, силен и красив ⟨...⟩ Поэтому старые мастера, которые веровали, искали идеально-красивых и мужественных черт для богочеловека. И они были правы. Новейшие художники стали демократизировать самую фигуру и лицо Христа. Они стали вырывать его из области старых представлений и бросать в толпу, как одного из толпы. Г. Ге пошел едва ли не дальше всех, дав в своей картине очень ординарного рабочего, нечесанного, в бедной одежде, с злыми глазами, с каким-то сумрачным, угрожающим видом ⟨...⟩ Это не идея, а просто бессилие подняться выше посредственности, бессилие, которое выпирает вперед тенденцию ⟨...⟩

⟨...⟩ Пилат не был противником Христа, не был его гонителем, не считал его преступником перед государством. Мало того, Пилат желал его освободить, как по убеждению своему, как по ненависти к евреям-обвинителям, так и потому, что жена его просила «не делать вреда этому праведнику» ⟨...⟩ Врагами Христа являлись те, которые стояли вне претории, которые не хотели переступить через порог ее, боясь оскверниться перед пасхою, но не считали осквернением для себя требовать казни Христа ⟨...⟩

Художник ⟨...⟩ закрыл свирепую толпу евреев Пилатом, как олицетворением власти, и сделал одного Пилата ответственным. Этого требовала его тенденция. Но и это ему не удается, потому что и Пилат так же тенденциозно условный на картине, как и Христос ⟨...⟩

Такова судьба всякого произведения, если оно не художественно, а только условно и тенденциозно. Нет художественного произведения ⟨...⟩ если оно не заключает в себе большой и благотворной идеи и если идея не вполне гармонирует с формой. Картина г. Ге не удовлетворяет требованиям художественности, ибо идея лезет из картины ⟨...⟩

33 Д. МОРДОВЦЕВ. «ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?»

Впечатление, испытанное мною перед картиною «Что есть истина?» до того могуче, что я, по крайней мере, иначе не могу отнестись к созданию г. Ге, как к величайшему явлению не только в области искусства, но и в области философии истории.

Вглядитесь в вопрошающего и вопрошаемого. Первый — это тип сытого, упитанного римлянина времен Лукулла. Что для него истина! Когда в глаза ему этот оборванный, истерзанный и избитый нищий, которого отдавали ему же на суд, заговорил об истине, то изведавший все издевательства над этою истиною римлянин, для которого она была только в четырех инициалах S. P. Q R[1] и в лице цезаря,— иначе не мог отнестись к словам жалкого нищего, как с сытою ирониею: «Что такое эта истина! — что мне твоя истина! — что ты мне говоришь о ней!» ⟨...⟩

Но вопрошаемый! — Я никогда не забуду этого лица, выражения этих глаз! Я знаю только две из современных картин — работы двух самых крупных наших талантов,— картины, на каждой из которых есть по одному лицу, впечатление от которых, по крайней мере, для меня положительно неизгладимо. Это — картины Репина[2] и Ге ⟨...⟩ На настоящей картине Ге лицо вопрошаемого и глаза поразительны: они преследуют меня до сих пор, и долго будут, уверен, преследовать как видение, потрясающее всю нервную систему. Такое лицо и такое выражение глаз должно быть только у того, о котором художник, вероятно, очень много думал и которого он, по моему мнению, так глубоко понял ⟨...⟩

И этот божественный страдалец, принявший на себя тысячелетние преступления всего мира — и преступления своей плотской родины, Иудеи, и преступления гордого, глубоко преступного и развратного Рима,— в решительный момент своей божественной на земле миссии заговорил об истине — избитый, оплеванный, оборванный, босой, с концами оборванных веревок, которыми ему связывали руки, этот удивительный человек, назвавший притом себя царем,— и понятно, что когда тот, в руках которого было решение жизни и смерти его, с легкомыслием изверившегося во всякую истину человека, спросил: «Что такое истина?» — чтó оставалось отвечать на этот праздный вопрос тому, кто шел на смерть за эту истину, как не взглянуть лишь на вопрошающего таким взглядом, какой вы встречаете на поражающем вас своею страшною реальностью лице замечательного полотна Н. Н. Ге ⟨...⟩

Вообще последняя работа Ге — удивительное произведение.

Любопытно только знать, видел ли эту картину Лев Толстой?

34 Н. К. МИХАЙЛОВСКИЙ. ОБ XVIII ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКЕ

⟨...⟩ Первое, что меня поразило на нынешней передвижной выставке, это скудость, и количественная и качественная, бытовой живописи, жанра, я говорю, конечно, сравнительно с прошлыми годами ⟨...⟩ Историческая живопись совершенно отсутствует на выставке ⟨...⟩ И затем пейзажи, пейзажи, пейзажи ⟨...⟩

Мне кажется, что в убыли жанра, в полном отсутствии исторической живописи, в обилии пейзажей, в обилии вариаций на мотив одиночества, в отсутствии портретов, имеющих общественный интерес — во всем этом сказывается одна и та же черта. И это тем любопытнее, что это не местная какая-нибудь черта ⟨...⟩

⟨...⟩ Нынешняя выставка производит грустное впечатление, но ⟨...⟩ выставка в целом правдива: она отражает оскудение общественной жизни ⟨...⟩

Остается еще сказать о картине г. Ге «Что есть истина?», возбуждающей особенно много толков. Ее или непомерно хвалят, или непомерно бранят ⟨...⟩ Одновременность этих двух непомерностей свидетельствует, что картина во всяком случае замечательна. И действительно, это большое и смелое произведение, хотя я должен признаться, что для меня она не совсем ясна. Я именно потому и поставил ее отдельно от прочих, что не умею ее вдвинуть в то общее впечатление, которое вынес с выставки ⟨...⟩ Выставка в целом правдиво отражает оскудение нашей общественной жизни и великое ей спасибо за эту правдивость. Но роль искусства может не ограничиваться таким выяснением действительности, как она есть. Искусство может занять руководящее положение, и кажется мне, что, по замыслу, картина г. Ге принадлежит к таким руководящим произведениям; по замыслу, но к сожалению, не по исполнению... Картина изображает Христа перед Пилатом ⟨...⟩ Сцену эту г. Ге понял совершенно оригинально и притом очень верно. Пилат добродушный, скептический и мало интересущийся иудейскими делами римлянин ⟨...⟩ задает вопрос совсем не за тем, чтобы получить ответ. Это даже не вопрос, потому что, задав его, Пилат сейчас же уходит; он и стоит на картине г. Ге в полоборота к выходным дверям. Он говорит: «что есть истина?» добродушно, скептически улыбаясь, с некоторым насмешливым презрением, может быть, к этому измученному человеку, оборванному и нечесаному, которому, дескать, совсем не к лицу заниматься вопросом об истине, а может быть, и к самому этому вопросу. Я не помню, чтобы кто-нибудь на полотне или в печати так трактовал вопрос Пилата, и все обычные наши представления об этом моменте сводятся к тому, что Пилат задал свой вопрос глубокомысленно, философски. Но когда посмотришь на картину г. Ге, то поймешь, что это представление отнюдь не вяжется с образом Пилата, как он рисуется всем евангельским повествованием. Он должен был именно так, на ходу, с насмешкой бросить свое «что́ есть истина?» Но к этому новому, необычному пониманию не сразу привыкнешь, так что некоторое время стоишь перед Пилатом в недоумении. Притом же Пилат написан, по-видимому, в расчете, что на него надо

смотреть с довольно отдаленного расстояния, а нынешнее помещение выставки очень тесно и на картину приходится смотреть очень близко. Вся фигура Пилата в белой тоге облита яркой полосой света ⟨...⟩ При этом слишком ослепительном свете и на близком расстоянии, например, складка на шее Пилата кажется каким-то невозможным рубцом, а волосы на затылке невозможно красными. Все это разбивает впечатление и затемняет достоинство оригинального замысла. Иисус, напротив, написан превосходно. Но я не понимаю, почему это Иисус. Дело не в излишнем реализме ⟨...⟩ Пусть Христос будет изображен еще реальнее ⟨...⟩ но... я, естественно, хочу видеть в Христе Христа, то есть те черты, которые ему усвоивает Евангелие. За Христом шли ученики, толпы народа, а в Христе г. Ге нет ничего от вождя. Христос был проповедником любви, кротости, всепрощения — я не вижу этих черт в картине г. Ге ⟨...⟩ Может быть, в остром, я бы сказал, колючем, сосредоточенном почти до отсутствия мысли взгляде Христа, в его сжатых губах, в его спокойной позе выражается готовность страдать и умереть за правое дело; такая готовность, что не об чем думать. Я не знаю.

35 [КИГН В. Л.] ВОЗРОЖДАЮЩИЕСЯ «ПЕРЕДВИЖНИКИ»

⟨...⟩ [Теперь] молодостью повеяло с академических выставок. А на передвижных уже слишком сильно ощущалось влияние возраста более чем среднего. Столпы выставок (не художественные, а административные заправилы), видимо, начали стареть и делаться тяжелыми. Их взгляды на искусство и его задачи, сложившиеся тридцать лет тому назад, не подвергались никаким изменениям, никаким смягчениям. Картины, не подходившие к их взглядам, безжалостно браковались. Эта сектантская нетерпимость отвадила от передвижников не одного молодого живописца ⟨...⟩ Кружок передвижников замыкался все теснее и в самом деле превращался в собрание почтенных, но старых умных, но скучных гувернанток ⟨...⟩

⟨...⟩ Я подходил к картине г-на Ге все-таки с некоторыми ожиданиями. Каково же было мое удивление, когда я нашел ⟨...⟩ полную бессмыслицу ⟨...⟩ Направо стоит озлобленный и полоумный бродяга. Налево — старый, опухший от сидячей жизни чиновник, в порыжевшем и нерасчесанном парике ⟨...⟩ В ней лежит нечто глубоко поучительное для передвижников. Картина г. Ге — это абсурд, до которого непременно должны были дойти передвижники, исповедуя изображение жизни «такою, как она есть», или «такою, какою она в действительно была».

Конечно, искусство должно отражать жизнь. Конечно, *реальное* искусство должно изображать жизнь без прикрас и искажений. Но что это значит? Передвижники утверждают, что жизнь нужно фотографировать. Вот и дошли они до картины г-на Ге ⟨...⟩

36 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

4 января 1891 г. Я[сная] П[оляна]

Количке рад я ⟨...⟩

Рассказал он мне про вашу картину[1]. Его ведут, Петр бежит, Иуда стоит и совесть бьет его. Чудесно! Меня умилило. Работайте так, кончайте. Впрочем, судья в вас один знает. Обнимаю вас.

37 Н. Н. ГЕ — С. А. ТОЛСТОЙ

7 января 1891 г. Плиски

⟨...⟩ Теперь я работаю без отдыха. Спешу окончить свою картину. Затеял то я хорошо, но и исполнить нелегко — все держится на одном выражении лица Иуды[1] — есть оно и есть картина, нет и нет картины ⟨...⟩ Кончу, бог даст, настанет награда — заеду к вам и всех вас опять увижу.

О бюсте[2] из Петер[бурга] получено известие, что уже отлит, он отлил два, каким-то новым способом другой. Но это нужно мне увидать лично, чтобы судить ⟨...⟩

От Ильина уже получено известие, что он в Бостоне, только что приехал — жду теперь известий весьма интересных для меня. Расскажу и вам ⟨...⟩

Всей душой Ваш *Николай Ге* ⟨...⟩

38 Н. Н. ГЕ — П. И. БИРЮКОВУ

[Конец января 1891 г. Хутор]

⟨...⟩ Сильно был озабочен своей новой картиной — «Иуда». Много форм переменил и два раза бросал[1]; все думал, что не слажу, и вот, после долгих мучений, устроил, т. е. нашел, и, как всегда бывает, в минуту — полная готовая картина. И как всегда бывает, кажется как просто; все это происходит оттого, что во всех нас много хламу, который залеживается по углам и лезет своими старыми формами, а в особенности этого много у меня; за 40 лет мог накопить. И вот когда бросишь все и примешься, как дитя, тогда и выйдет, и хорошо, а бросить картину мне было жаль. Сюжет очень дорогой для меня. Иуда мне представляется предателем, первообразом предательства при прогрессе, часто при совершенствовании, а оно есть у всякого желающего быть человеком. Старые низшие потребности, плотские, делают бунт и восстают на человека, и вот он по слабости уступает — вот и предательство.

Я сделал так. Христа повели и ведут с факелами; группа эта очень далеко и скоро исчезнет; за ней бегут Петр и Иоанн. В большом расстоянии идет тихо Иуда. Он не может бросить, должен идти, но вместе с тем ему нельзя идти, и вот эта нерешительность выражается вполне в этой одинокой фигуре, идущей по той же дороге. Он и дорога залиты лунным светом, а группа удаляющегося Христа вдали по дороге освещена факелами. Ученики же бегут, еще освещенные луной, вот картина. Сегодня окончательно устроил; и все и я сам чувствую, что правдиво, просто и вероятно ⟨...⟩

Когда окончу картину, надеюсь ⟨...⟩ двинуться в Петербург. По дороге заеду к Л. Н. показать картину ⟨...⟩ Они очень интересуются картиной, да и портрет Маши[2] нужно окончить и забрать с собой в Петербург на выставку. А в бюсте я не знаю, что тебе кажется не так. Я его так выштудировал, что вряд ли можно сделать что-нибудь больше. Мне Коля сказал, что он поправился и что эта худоба исчезла, но это не важно — для бюста худоба лучше, выразительнее.

А портрет Машин я писал с большою любовью, и радуюсь, что ты труд мой оценил. Положим, с такой умной, милой и жизненной головки нетрудно написать, но без любви к этим достоинствам никто не напишет — вот почему мне и хочется поставить на выставку, чтоб ясно указать недостаточность сторонников исключительно материальности ⟨...⟩

39 Н. Н. ГЕ — М. Л. ТОЛСТОЙ

[Конец января 1891 г. Хутор]

⟨...⟩ Все возился со своим «Иудой». Я все хотел выразить его душу, понятно, что внешность не может представить никакого интереса. Понимал я, что нужно его увидать после совершения предательства — все это так, но не мог сразу найти форму, и вот, два раза бросив совсем картину, я нашел настоящую форму. Жаль мне, это рассказать — мало, до того пластично, это надо видеть. Иуда идет следом за толпой, уводящей Христа, но толпа идет скоро; ученики Иоанн и Петр бегут следом, а на большом расстоянии от них идет медленно Иуда: и побежать не может, и бросить не может. Вот эта двойственность выражена в движении. При этом освещение и местность поддерживают настроение ⟨...⟩

40 В. Д. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

6 марта 1891 г. [Петербург]

Три с половиной часа ночи. Я вернулся с общего собрания. Много было на нем тяжелого, но Ге меня совершенно обворожил.

Чудный человек, умный, высокочеловечный, так что у меня не хватило духу ему отказать.

В Совет выбраны: Ярошенко, Лемох, Брюллов, Маковский, Поленов, Киселев, Суриков, Савицкий ⟨...⟩ В члены Товарищества, по предложению совета пяти [1], выбраны: Светославский, Шильдер, Архипов, Левитан, Остроухов, Загорский, Лебедев, Степанов, Позен, Касаткин.

Была прочитана и петиция [2] и вызвала страшную ругань со стороны Волкова и большое неодобрение Ярошенки, Маковского и Прянишникова и удивительно умное и человечное возражение им со стороны Ге ⟨...⟩

41

7 марта 1891 г. Петербург

⟨...⟩ Вечером было первое заседание совета передвижников, где я при сильной поддержке Ге и Брюллова сделал несколько предложений: первое — привлечь экспонентов к экспертизе своих картин совместо с товарищами, и был единогласно отвергнут, кроме Ге и Брюллова; потом предложение о баллотировке или принятии картин членов товарищей на выставку, а не выставление их бесконтрольно [3], и тут был единогласно отвергнут, за исключением Ге ⟨...⟩ Во всем этом было много хорошего. Во-первых, я убедился, что я не один, а во-вторых, для меня стало ясно, кто они такие. Они прямо боятся молодежи. А Маковский на вопрос Ге, что в таком виде, как Товарищество теперь стало, нет разницы между Академией с Марковыми [4] и нами, ответил прямо: что никакой разницы нет и что в этом цель Товарищества. На слова Ге, что экспоненты не чужие нам люди, а младшие братья, Мясоедов сказал, что это игра в либерализм, а Ярошенко — что экспоненты, пока мы не признали их достойными быть членами, нам посторонние люди, потому что между ними могут быть и мерзавцы ⟨...⟩

42

10 марта 1891 г. Петербург

⟨...⟩ Ге выставил картину под названием «Совесть» и в скобках («Иуда»). Очень и очень слабая вещь. На черно-синем фоне стоит длинная и мягкая тумба, завернутая в простыню и освещенная голубым светом, вроде бенгальского огня, а направо, вдали, какие-то желтенькие и серенькие мазочки. Это уводят Христа. Ужасно жаль, что так плохо, потому что очень он хороший человек ⟨...⟩

43 В. Д. ПОЛЕНОВ — Н. Н. ГЕ

23 марта 1891 г.

[Пишу Вам], чтобы поблагодарить Вас за то сильное и хорошее влияние, которое Вы на меня имели. Разговоры с Вами и вообще Ваши речи совершенно изменили мои отношения к людям и делу. Прежде я считал всех несогласных со мною (Ярошенко, Прянишникова и комп.) почти что моими врагами. А теперь просто людьми, идущими, может быть, к той же цели, но с другими средствами. Потому что есть два способа действовать: первое страхом, а второе любовью. Они просто еще на первой ступени и не дошли до того идеала человечности, который Вы проповедуете и который так изумительно хорошо был выражен Христом — идеал, учащий не преследованию и наказанию, а прощению и милости. Они отнеслись к молодежи, сделавшей им запрос об совместной художнической деятельности, по первому учению. Вы меня убедили, что они это делают не из дурного побуждения, а просто по дикости, как дикари. Поэтому с ними надо говорить и стараться убедить, а не злиться на них, или просто устраниться, как это делали Репин и Васнецов [1] ⟨...⟩ Этот раз общее собрание меня ужасно утешило, я убедился, что я не один, что Вы и Брюллов стоите на моей стороне.

44 П. П. ЧИСТЯКОВ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[Апрель 1891 г. Петербург] [1]

⟨...⟩ Был я во второй раз на выставке, чтобы посмотреть «Иуду» Н. Ге. Вот что значит уйти в себя и черпать все из своей башки только, а не обращаться за советами к природе — матери. Помню — люди, подобные Ге, порицали священников за то, что молебны в большой праздник торопливо служат.

По-моему, картину писать — не молебен служить за 20 копеек. Картина остается; искусство — святыня; и служить ему следует свято и честно, а не пачкать кое-как свои измышления.

Идея может быть всякая, но искусство — исполнение идеи на плоскости — должно всегда быть законно, честно и умело, конечно, по мере сил и знаний. Ге может очень не худо исполнять, но он шалит и много беса имеет в себе, надеется на себя чересчур. А это самомнение — грех ⟨...⟩

45 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[14 апреля 1891 г.] Петербург

Дорогой Павел Михайлович.

Вчера я написал и послал Вам письмо, в котором рассказал в чем дело [1]. Может быть, письмо не дойдет, потому кратко расскажу опять.

Ильин из Ревеля послал Вам картину * наложенным платежом в 3000 руб[лей], которые назначил получить здесь в Петербурге. Получив эти бумаги, я был крайне огорчен и сегодня с утра ходил в Правление «Надежды», чтоб снять этот платеж с Вас, так как этот неделикатный способ меня мучил и вчера и сегодня. В Правлении мне сказали, что теперь это не стоит поправлять, так как картина вероятно уже в Москве и вы ее получите или в воскресенье, или в понедельник, сноситься же с Ревелем потребует задержки и запутает дело. — Одним словом, мне осталось только огорчаться и просить Вас простить мне мою ошибку, но я, давая повеление выслать из Америки Вам в Москву, разумел налож[енный] платеж только в размере платы за перевоз, который не полагал выше 200 руб[лей] и потому указал, что это было облегчение не имеющему денег[2]. Теперь обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой: простите мне, приймите так, как есть, уплатите деньги, я их здесь буду ожидать и не буду считать своими до получения от Вас телеграммы, в которой Вы меня известите, что картину получили в порядке. (Разумеется, вы пошлете телеграмму вскрывши ящик.)

Проездом чрез Москву я постараюсь быть у Вас, чтобы лично Вам передать мои извинения, а пока я верю, что Вы мне простили, так как я виноват без вины, как говорят ⟨...⟩

46 Н. Н. ГЕ — М. Л. ТОЛСТОЙ

12 июня 1891 г. [Хутор]

⟨...⟩ Всех я вас вспоминаю каждый день, так как пишу папин портрет в двух экземплярах[1]. Затем буду писать Пилата[2]. Эта работа несколько утомительна, но хороша тем, что не мешает обдумывать новые затеи, и я колеблюсь в выборе, столько хорошего нужно сделать ⟨...⟩ Один из приятелей моих киевских сделал мне большой подарок — Терновского первую книгу, которую почти нигде нельзя достать, по крайней мере я искал и в Киеве и в Петербурге — достал только 2-ю и приложение — библиографию[3] — и теперь у меня этот драгоценный труд, я уже начал его читать ⟨...⟩ Занят я эти дни еще тем, что проламываю окно в потолке в студии, хочу писать такие картины, которые требуют света сверху[4] ⟨...⟩

47 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

7 июля 1891 г. [Хутор]

Хлопот у меня много, я затеял переделку в студии и устроил верхний свет. Скоро уже кончится работа, и я в тишине начну но-

* Она прошла таможню благополучно. Накладную прилагаю *(примеч. Н. Н. Ге).*

вую картину. Какую — не знаю. Одну ту — что вам рассказывал: «Среди вас стоит Некто, которого вы не знаете», а другую — «Ночное заседание синедриона для осуждения Христа» [1]. Сию минуту последняя очень меня интересует.

48 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

21 июля 1891 г. Я[сная] П[оляна]

⟨...⟩ Сюжеты ваши мне нравятся. Не нравится одно, что так много нужно для картин. Жизни не много нам осталось. Холсты расписать много есть мастеров, а выразить те моменты евангельских истин, к[оторые] вам ясны, я не знаю никого, кроме вас ⟨...⟩

49

30 июля. 1891 г. Я[сная] П[оляна]

⟨...⟩Дорогой друг старый Н[иколай] Н[иколаевич]. Вы меня не так поняли. Я не о студии и переделках в ней говорю, а о том, что мне страшно и жалко, что нынче завтра вы помрете и всё то, что вы передумали и перечувствовали в художеств[енных] образах об евангельской истории, останется не высказанным ⟨...⟩ Я разумею те картины, к[отор]ые вы начали рисовать тогда [1]. Я это хотел сказать, но сейчас же отказываюсь, прибавляя, что все-таки вы лучше всякого другого знаете, что вам делать. Меня только пугает продолжительность работы больших картин и заставляет желать маленьких, то что многое уже почти сделано, и сочинено, и задумано.

Ну, да это вы знаете лучше ⟨...⟩

50 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

[Август. 1891 г. Хутор]

⟨...⟩ Наконец я исполнил давно обещанный портрет Л[ьва] Н[иколаевича] для С[офьи] А[ндреевны] [1] его жены. Она ни за что не хотела взять оригинал, говоря, что такой портрет должен быть в Галерее и, разумеется, Вашей — вот я и рассудил предложить Вам взять его как Вы желали, т. е. за ту сумму, которую Вы предлагали — одну тысячу. Прошу Вас сообщить мне — желаете ли Вы его взять, и желаете ли, чтобы я зареставрировал или оставил так, как есть — трещина незначительна и всякий может Вам сделать, ежели Вы того захотите. Портрет я пришлю как есть в раме ⟨...⟩

51 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

3 октября 1891 г. Хутор

⟨...⟩ Наша колония живет тихо по-прежнему. Мы с А[нной] П[етровной] перешли на зимнее положение, даже начали

протапливать свой дворец, я начал писать картины, новую «Суд над Христом» и «Что есть истина» — повторение в малом размере для Сибирякова. Новая картина большая и сложная, всеми одобряется, и думаю, что, когда кончу, будет ясно то, что хочу сказать. А сказать хочу вот что: «настанет время, когда, убивая вас, будут думать, что делают угодное богу». Картину хотел бы вам показать, но прежде надо написать, а потом подумать, как показать — она громадная. Ну, да как бог даст.

Хотел побывать у вас, да и времени нет, работы много, и А. П. оставлять одну нельзя ⟨...⟩

52 Н. Н. ГЕ — В. Д. ПОЛЕНОВУ

[Ноябрь — декабрь 1891 г.] Ст[анция] Плиски. Кур.-Киев. ж. д.

⟨...⟩ В ответ на Ваше приглашение пожертвов[ать] что-нибудь для голодающих, я послал портрет *Некрасова*, послал я так, чтобы он был у Вас до 1 ноября. Я Вам написал, но письмо с накладной послал на имя Комитета. С тех пор я не получал ничего, я не знаю получен ли портрет или нет. Будьте добры сообщить, что же получен ли портрет и что сделано с выставкой, была ли она и состоялась ли продажа и как велика выручка [1] ⟨...⟩

53 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

[14 ноября 1891 г. Хутор]

Дорогой мой друг Лев Николаевич.

Я писал уже вам в Ясную, не зная, что вы не там. Писал о большом нашем горе — нашей милой доброй Анички нет с нами: она умерла [1]. Я все понимаю и люблю то, что становится с человеком, когда он переходит из этой конечной жизни в бесконечную. Но остановить чувство не в силах, да и не хочу. Мне страшно тяжело, и должно быть будет так до конца моих дней. Каждую минуту, каждое малейшее положение мне говорит, что ее нет. Прожив 35 лет, ни я, ни она наверно не знали, как мы срослись. Последнее время мы так хорошо жили, мы так сблизились, что я даже боялся этого счастья, и теперь я вижу, что меня ждало.

Простите, мой друг, что я говорю. Я знаю, что время ужасное мы переживаем, знаю, что это начало бедствия, и мысль и фантазия слабы, чтобы хоть сколько-нибудь угадать, до чего бедствие дойдет. Это все так, но сердце болит. Тоска мучит и давит. Вашу статью я читал, и заявление милой Софьи Андреевны читал [2]. Мы с Колей постараемся все сделать, что можем. Петруша соберет сведения и пошлет для напечатания. Мы теперь все вместе, Аничка нас связала. Она постоянно с нами, она при жизни связывала, теперь — еще сильнее. У детей своя жизнь, своя радость, а мне

остается одиночество. Одно меня утешает, что эта доля досталась мне, а не ей. Последнее время она сделала столько шагов, чтобы сблизиться с нами по духу. И даже за день до смерти очень сурьезно меня спрашивала, что за смертью ⟨...⟩

Любящий глубоко *Ник. Ге* ⟨...⟩

54

[24 ноября 1891 г. Хутор]

Дорогой друг Лев Николаевич. Вы спрашиваете, как это случилось, и в каком положении это горе нас застало [3].

Аничка заболела сразу очень тяжело, 40° ее не оставляли. Она заболела воспалением легких. Чрез два дня она начала чувствовать страшную тоску, она ее назвала предсмертной, она поняла, что умирает, была она в полном сознании. Она со всеми простилась и, видимо, готовилась к смерти. Мы все это поняли. Петруши не было, и мы распорядились его достать, так [как] он был в разъезде. Она тоже очень ждала его. Наконец, приехал, и кризис ее воспаления прошел, но она стала чувствовать ужасную слабость — стала беспокойна, и с обеда, т. е. с 12 часов начала бредить, затем притихла, все ушли. Я один с ней остался, еще один раз помог ей встать и уложил ее опять с большим трудом, так как она стала очень слаба, а затем притихла. Я сидел около и начал читать, и вдруг меня поразила ужасная тишина, я к ней подошел и боялся ее разбудить, думая, что она уснула, но тишина меня беспокоила. Пришел Петруша, тоже прислушивался. Тогда я взял ее за руку, и вдруг увидел, что она уже умерла. Она умерла тихо от паралича сердца, чрезвычайно спокойно. За два дня она меня спрашивала очень сурьезно, что будет после смерти ⟨...⟩ В жару просила меня пойти посмотреть картину [4], и я ее водил. Ей жалко было, что она не увидит оконченной картины.

Прошло 3 недели. Я начал работать повторение «Что есть истина?» для Сибирякова с большим старанием, себя приневолил главное тем, что Аничка мне советовала прежде окончить эту картину, чтобы она не мешала кончать «Суд над Христом». Я так и делаю. Скоро кончу Пилата, и тогда приймусь кончать новую картину ⟨...⟩

Был я и сам болен, но слава богу недолго, только 3 дня, и поправился, буду работать: работа дорогая вещь ⟨...⟩

55 Н. Н. ГЕ — В. Г. ЧЕРТКОВУ

10 декабря 1891 г. Хутор

⟨...⟩ Новая картина моя сложна и велика, сюжет ее «После приговора. *Повинен смерти*». Когда ⟨...⟩ окончу к выставке, то постараюсь доставить Вам хоть небольшое изображение. Кстати я отвечу Вам на Ваше второе предложение.

Я более чем согласен Вам изготовить рисунки для моих картин, это будет совпадать с моею целью и я душевно рад Вашей мысли издать их с хорошим англичанином[1]. Я Вам изготовлю: 1) *«Тайная вечеря»* (у меня рисунок хороший готов). 2) *«Выход с тайной вечери»* (есть фотогр[афия], ежели нужен рисунок, я сделаю с удовольствием). 3) *«Христос в Гевсеманск*[*ом*] *саду* (я сделаю новый рисунок новой композиции (она есть)[2], которая мне больше нравится картины). 4) *«Совесть (Иуда)»* (сделаю рисунок). 5) *«После приговора. Повинен смерти»* (будет рисунок). 6) *«Что есть истина?»* (нужен рисунок и будет, так как у меня есть прекрасная фотография). Как только окончу картину, так примусь изготовлять рисунки, я так и хотел сам и думал послать за границу и как я рад, что Вы именно это хотите сделать. Затем у меня готова композиция *«Распятия»*[3], которую я тоже буду изготовлять. Вот эти 7 картин могут составить как бы отдел целой [серии] иллюстраций. Я желал бы, разумеется, чтобы они вышли прежде, как [уже] обработанные. Тогда, мало-помалу, можно продолжить и другие ⟨...⟩ Забыл спросить, каким способом Вы будете издавать. Черным или олеографическим,— *Последний предпочтителен, имея в виду демократический характер издания.* Затем я желал бы предпослать предисловие, так как мои иллюстрации имеют особый смысл.— Таких, т. е. с таким направлением, еще не было и я желал бы объяснить ту цель, которую я преследовал, изображая так ⟨...⟩

56 В. Д. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

17 февраля 1892 г. [Петербург]

Сейчас вернулся из заседания Совета. Заседание было и бурное и абсурдное. Маковский говорил такие наглости, что повторять гадко. Савицкий изрекал успокоительные нелепости, Брюллов горячился, Киселев вилял, Ярошенко ссылался на каких-то знакомых ему юристов. Один Мясоедов спокойно и честно относился к делу. В конце концов я и Ге провалились по всем проектам и выходим из Совета. Пользы я там не приношу, а себе только порчу[1] ⟨...⟩

Картина Ге[2] есть высокотворческое произведение, но не картина, а огромный эскиз, полный интереса и жизни, но Христос совсем плох: короткий, с кривыми вывернутыми глазами, ободранными волосами, совершенно не выражает того, что он, по словам своим, хотел выразить, или то, что я понял из них ⟨...⟩

57 Н. Н. ГЕ — П. Н. и Е. И. ГЕ

[Февраль, 1892 г. Петербург]

Дорогой Петруша и милая Катя — я в Петербурге. Картину, вероятно, запретят[1]. Когда это случится, я вам буду писать подроб-

но, а теперь целую вас крепко, целую милого Количку и дорогую Настю [2] ⟨...⟩

58 В. Д. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

23 февраля 1892 г. [Петербург]

⟨...⟩ Вечером сегодня был обед Товарищества, на котором Ге и Маковский сказали очень хорошие речи. Ге сказал, что он радуется, что наше Общество благодаря молодежи идет вперед и чувствуется свежая в нем струя, а Маковский выразил убеждение, что Общество наше, несмотря на новые, молодые и свежие силы, вошедшие в него, осталось все тем же сплоченным товариществом ⟨...⟩

59 И. Е. РЕПИН — Т. Л. ТОЛСТОЙ

27 февраля 1892 г. Петербург

⟨...⟩ Сейчас я был на Передвижной выставке. Картина Ге так плоха, так возмутительно безобразна, что на нее совестно смотреть. А про его Христа в этой картине можно сказать словами Кочкарева Подколесину: «Сатира на человека, пародия на человека»[1]. Невозможно выразить. А портрет его какой-то девочки, головка, очень, очень хорош [2] ⟨...⟩

60

2 марта [18]92 г. [Петербург]

Картина Ге не выставлена для публики, но знакомые могут видеть ее. Она поставлена в конференц-зале Академии наук, куда посторонним доступа нет.

Вся беда этого горячего таланта в том, что он живет не в художественной среде. Ведь идея картины глубокая и оригинальная, тон горячий, сильный, по форме лубочна. Интересно — случайно или нарочно его Каиафа — портрет Льва Николаевича ⟨...⟩

61

13 марта (18)92 г. [Петербург]

⟨...⟩Третьего дня Ге у Корсакова, на частной квартире, читал публичную лекцию об искусстве и идеалах[3]. Итальянская живопись (Чимабуэ, Джотто, Рафаэль, Микель Анжело, Леонардо да Винчи), потом русская живопись (Брюллов, Федотов, Иванов и кое-кто из новых). Очень симпатично было сказано; я слушал с удовольствием — он талантливый оратор. А когда по окончании мы попросили его пополнить заключение, он говорил еще около часу — все больше о себе, о своей борьбе, своих идеалах, исканиях, жизни — это было так трогательно, что некоторые слушатели в

конце прослезились, дошли до экстаза. Да, он человек необыкновенный, и талант и душа еще горят в нем и бросают яркие лучи другим ⟨...⟩

62 В. В. СТАСОВ — Д. В. СТАСОВУ

24 марта 1892 г., вторник

⟨...⟩ А напрасно тебя не было в пятницу у Костычева на «беседе» Ге [1] ⟨...⟩ Главное в том состояло в тот вечер, как у нас произошла битва с этим седовласым Ге. Надо сказать, что он сущее дитя, и глаза у него такие добрые и незлобивые, точно у маленького ребенка на руках у кормилицы, когда он (по счастью!) не орет и не надоедает никому. Поэтому мне всегда как-то совестно нападать на этого ребенка ⟨...⟩

Но как же было не отвечать и не втянуться невольно в спор, когда этот «ребенок», этот «дитя грудное» вдруг, в одном антракте, прямо при всех адресовался прямо ко мне и немножко даже сердито спросил: «Да, вот кстати. Вы так восхищаетесь в статье вашей Владимиром Маковским, вам так понравилась его баба с пьяным мужем [2], а зачем же вы ни слова не сказали про ту картину, которая самая лучшая на целой выставке — как возможно было пропустить ее?» Я поскорее отвечал, что, вероятно, у меня в статье не один только этот грех, а 100 других еще ⟨...⟩ Но, впрочем, позвольте, мол, услыхать, какая это именно картина, против которой я так проштрафился? — «Конечно: «Семья» Касаткина» [3],— отвечал Ге, с необыкновенным упором на свои слова.

Я со смехом отвечал в свою очередь: «Ну, так, значит, у меня и совсем отлегло. А то было я думал и невесть что!» ⟨...⟩

Потом, когда он кончил, я стал расспрашивать про его знакомство с Ивановым, потом с Герценом и про написанный с этого последнего во Флоренции портрет, и он довольно подробно рассказал (когда-нибудь, авось, расскажу все это печатно, если придется); потом ⟨...⟩ мне пришлось еще раз сцепиться по случаю Брюллова, им обожаемого без всякого толку, совершенно по-старинному, и «Ивана Грозного» Репина, где он тоже не понимает ни в зуб всей фальши выбранного сюжета, всей негодности изображения характеров, не говоря о том, что тут на картине не человек, а орангутанг! ⟨...⟩

Вчера Ге и Репин провели у нас весь вечер вместо воскресенья, когда Лихачевы [4] заграбили к себе Ге на весь день. И вот тут-то я опять пожалел, что ты не был. Наконец-то я увидал настоящего Ге. Ему пришлось говорить, рассказывать про Крамского. Я думал, что он его любит, уважает: но оказалось, он его ненавидит, презирает точь-в-точь Мясоедов. Кто бы мог

это предвидеть?!! Но в своей злобе и досаде, он сбросил (наконец-то!) свою пасторскую, постную, христианскую маску и роль, раскраснелся, лупил Крамского как только мог, но так комично, а частью даже талантливо, от досады, зачем его уважают и чтят, что все мы просто качались от хохота. Я его много раз спрашивал: «где же ваше непротивление злу? Таково-то ваше смирение, любовь и христианство 〈...〉»

Но он наскоро отвечал что-нибудь, и опять пускался, скачками, рубить и по голове колотить дубиной Крамского. Было превосходно. Что есть лучше правды, наконец, проскочившей у человека сквозь нечаянно распахнувшуюся дверь? 〈...〉 Необыкновенный был вечер 〈...〉

63 Т. Л. ТОЛСТАЯ — И. Е. РЕПИНУ

15 апреля 1892 г.

〈...〉Был тут Н. Н. Ге и произвел на меня очень хорошее впечатление,— он стал как будто тише и проще, и это очень ему идет. Показывал фотографию с своей картины [1], и меня Христос привел в ужас. Ге говорит, что его большая заслуга состоит в том, что он сломал тициановского и да-винчевского Христа — это действительно заслуга, но надо было что-нибудь новое поставить на его место. Надо найти такое лицо, которое бы соответствовало учению, которое нас так трогает и умиляет. Надо, чтобы одно гармонировало с другим, а то мы читаем о высоконравственном, полном любви человеке, а нам показывают страшного разбойника. Ге прекрасно рассказывал о своей новой картине «Распятие», но я боюсь, что это будет то же, что со всеми его картинами,— что то представление о ней, которое он вызывает своими рассказами, гораздо сильнее и художественнее, чем впечатление, которое производит картина, когда она написана 〈...〉

64 Н. Н. ГЕ — С. П. КОСТЫЧЕВУ

29 апреля [18]92 г. Хутор

〈...〉 Я еще не работаю, но принимаюсь, делаю чертежи, чтобы выписать холст нужен размер. Это жаль, что ты смущаешься, что, пожалуй, и распятие запретят. Не должно даже думать об этом, главное, нужно делать то, что велит 〈...〉 разумное сознание и совесть 〈...〉

Пойди на Остров по 4 линии от набережной к Больш[ому] проспекту. На углу Бугского переулка есть магазин красок, холста Митрофанова, зайди и спроси, что будет стоить хороший холст, заграничный, размера такого: 3 ар[шина] 4 вер[шка] ширины и 4 арш[ина] длины [1] 〈...〉

65 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

[2 июня 1892 г. Хутор]

⟨...⟩ Я все время был дома, никуда не ездил, работаю свое дело, работаю старую картину «Суд»[1] и новую «Распятие». На днях поеду в Киев на несколько дней, чтобы привезти себе помощников, моих молодых друзей. Живу тихо, одиноко — одиноко потому, что товарища жизни нет. А товарищ жизни это особое дело. Я согласен с Паскалем[2], что привязываться к человеку не следует, привязаться к богу нужно и должно, но я этого так ясно не понимал, когда привязался к человеку, и хоть и стараюсь жить мудро, но чувство старое иногда дает себя знать. Теперь приехала ко мне добрая старушка, сестра Анички, Александра Никол[аевна] Забелло, мы с ней тоже жили 35 лет вместе, и ей также дорога память Анички, как и мне. Она приехала навестить меня, и несколько дней проживет. Необыкновенно живо она напоминает мне прошлое, мы и здесь и в Италии с ней живали годами ⟨...⟩

66 Н. Н. ГЕ — В. Г. ЧЕРТКОВУ

18 августа 1892 г. [Хутор]

⟨...⟩ Все это время я ужасно работал над распятием, ужасно трудно оно мне давалось, хотя мысль ясная и простая. Я пишу Распятие так. Три креста, один разбойник в бесчувствии, это тот, который ругался; затем Христос в последней минуте жизни, умирающий, и третья фигура — разбойник, который пожалел Христа, он сделал большое усилие, чтобы видеть Христа и, видя его страдания, забыл свое и плачет, смотря на умирающего Христа,— видите, как это просто. Но каких усилий мне стоило, чтобы эта мысль была выражена и выражена ясно. Но теперь, слава богу, картина устроена и нужно только окончить, т. е. дать душу ⟨...⟩[1] «Повинен смерти» я тоже много работал и окончил, так что с началом длинных вечеров примусь за рисунки ⟨...⟩[2]

67 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

19 августа 1892 г. [Хутор]

Дорогой друг Лев Николаевич. Сколько времени я не писал вам — все был занят своей картиной. Доходил до полного отчаяния, точно тонул и опять выплывал, и наконец, слава богу, сделал то, что следует сделать. Мысль моя ясно выражена, и ясно не для меня одного, но и для других. Казалось бы, как просто выразить любовь одного человека к другому, страдающему и умирающему, а вместе с тем сколько трудностей пришлось преодолеть. Обыкновенно я все сам проделываю и таким образом проверяю, а тут оказалось невозможно, так как оба висят распятые. Но бог мне послал

дорогого друга, молодого человека [1], который с полным самоотвержением мне служит и буквально висит, когда нужно. И в этот раз доказана была наново та мысль, что мысль творчества идет вперед и руководит натурой: ежели бы я не сочинял вперед, мой друг не мог бы принимать тех поз, которые я требовал, и, увидавши начерченную позу, он передавал с поразительной точностью. Материально картина будет, бог даст, окончена, остается вдунуть душу живу 〈...〉 Кроме того, я еще раз заглядывал в Штрауса, и опять он меня наново поразил своею, не знаю как назвать, способностью. С удивительной последовательностью он разбивает всю мифологическую сторону биографии Христа, и что удивительно, что ни одним словом он не обмолвился о его учении 〈...〉 Для него учения как будто нет вовсе. Это ужасно странно. А вместе с тем его доводы против биографии чрезвычайно вески, и это-то и опасно. Например, ежели бы я не был опытен в его приеме, он бы и меня сбил бы с истинного пути, сказав, что постановка разбойников легендарна. Это правда, что в историческом смысле легендарна, но в смысле истинной жизни духа, она есть сама истина, и за этим не надо ходить далеко, стоит любой политический процесс прослушать и посмотреть на способ отношения к преступникам, чтобы увидеть эту истину, которая не легендарна, а жива. Вы знаете, что политических в предварилке всегда помещают между двумя уголовными. Это удобный способ изолировать их, я не говорю уже о конце суда.

Да, так вот чем я был занят все это время 〈...〉 Когда окончу, пришлю фотографию. Один из моих друзей, художник, приедет снять 〈...〉

68 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

22 сентября, 1892 г. Я[сная] П[оляна]

〈...〉 Мне давно хочется вам писать. Простите меня, милый друг, если я ошибаюсь, но ужасно крепко засела мне в голову мысль, что в вашей *«Повинен смерти»* необходимо переписать Христа: сделать его с простым, добрым лицом и с выражением сострадания — таким, какое бывает на лице доброго человека, когда он знакомого, доброго старого человека видит мертвецки пьяным или что-нибудь в этом роде. Мне представляется, что будь лицо Христа простое, доброе, сострадающее, все всё поймут. Вы не сердитесь, что я советую, когда вы всё думали передумали тысячи раз. Уж очень мне хотелось бы, чтоб поняли все то, что сказано в картине. «То, что велико перед людьми, мерзость п[еред] б[огом], и мн[огое] др[угое]. У меня есть картинка шведск[ого] художника, где Хр[истос] и разбойни[ки] распяты так, что ноги стоят на земле [1]. Я скажу

Маше прислать вам. Ах, кабы вы сделали в этой картине, что хотите! 〈...〉

69 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

[25 сентября 1892 г. Хутор]

Дорогой друг Лев Николаевич, вчера получил ваше письмо. Вы правы, я много раз переписывал Христа, и когда выходило похожее на то, что вы говорите, то выходило лучше. Я еще думаю писать в этом направлении, но простое самое трудное, вот я и вожусь[1]. Но я рад, что картина дома, что ее никому сейчас не нужно, потому могу возвращаться к ней, когда хочу, а такие минуты приходят.

С «Распятием» тоже вожусь, много сделал, но хочется еще лучше, и я убедительно прошу, вышлите мне эту картинку Шведа, только сейчас, это непременно нужно. А то я буду окольными путями идти туда, куда просто пойду, когда увижу, в чем дело.

Материальная обстановка в этом деле очень важна. Она дает ту несвободу движения, которая усиливает выражение содержания, а потому, чем вернее условия материальные, тем впечатлительнее будет картина. Пожалуйста же, голубчик, пришлите сейчас заказным.

Я это лето много работал и много успел в живописи[2]. Сам даже это вижу — много значит работать свободно, т. е. без назначенной цели, а ради правды, истины, которая всегда нужна 〈...〉

Будьте здоровы 〈...〉 Машу крепко целую и прошу немедленно прислать мне картинку заказным 〈...〉

70 ИЗ ДНЕВНИКА С. П. ЯРЕМИЧА

24 сентября [1892 г. Хутор]

Николай Николаевич окончил свой портрет[1]. Сначала на портрете он дал себе в руки кисть, потом спросил, как мы думаем: нужна ли рука или нет? 〈...〉 Я сказал, что рука разбивает впечатление целого. Под конец Николай Николаевич руку уничтожил.

14 октября [1892 г. Хутор]

Николай Николаевич начал новое «Распятие» Оно на меня производит такое впечатление, как будто бы я смотрел на картины Беато Анжелико. Я ему сказал то, что думал. Николай Николаевич говорит, что другого он ничего не хочет, как быть похожим на Беато Анжелико. «Беато Анжелико, говорит он,— важен, как выразитель непосредственного чувства. И если я могу приблизиться к Беато Анжелико в отношении понимания искусства, то я достигну своей цели, то есть я сделаю то, чего не делает теперь никто 〈...〉»

71 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

26 октября 1892 г. Хутор

Дорогой, многоуважаемый Павел Михайлович.

Товарищи мои послали Вам коллективное письмо с выражением своих чувств к Вам по случаю отдачи г. Москве Вашей Галереи [1]. Я не отстаю от своих Товарищей и присоединяюсь к ним, хотя мои чувства и иные. Мне всегда грустно было думать об этом акте, и теперь, когда уже это совершилось, чувство грусти продолжается. Я доискивался почему? И мне кажется потому, что в этом акте впервые проявляется время конца дела дорогого и Вам и нам. Вы знаете, как я всегда смотрел на Вашу деятельность — я рад, что мне удалось раз публично высказать эту мысль на общем нашем обеде, на котором и Вы были среди нас. То, что я думал и высказал, то я и теперь думаю: Вы самый дорогой наш товарищ. Когда искусство реальное, современное, наше родилось с нами, Вы нас поддержали своей чистой, благородной, любящей критикой, Вы первый высказали без слов, а делом, что Вы цените и любите наше искусство. Вот это дело, полное любви многих лет, дорогое Вам как выше всякой ценности, Вы передаете обществу на пользу его. Этот просветительный труд Ваш ставит Вас высоко, как одного из самых дорогих граждан наших. Дай бог, чтобы пример Ваш нашел себе подражателей. Такие граждане свидетельствуют о жизни самого общества, а это дорого в наше глухое время нашей общественности.

Искренне уважающий и любящий Вас *Николай Ге*.

72 Н. Н. ГЕ — Т. Л. ТОЛСТОЙ

6 ноября 1892 г. [Хутор]

Дорогая, милая Таня! Письмо ваше меня обрадовало — я не ждал и собирался написать, так как вышло такое время, когда я опомнился от работы и вспомнил обо всех живущих и в особенности о дорогих моих друзьях ⟨...⟩ Живу я вдвоем с моим приятелем и учеником, а кто он — вы узнаете из прилагаемой статьи, им написанной по поводу брошюры, написанной в Казани о моей картине «Совесть» неким А. С. Рождествиным [1]. Живем мы тихо и работаем неустанно. Картину свою я написал наново, и этот последний толчок мне дал дорогой мой друг, а ваш отец Лев Николаевич. Когда он написал мне про картинку Шведа, в которой распятые стоят — меня это поразило, давно мне хотелось так сделать, и я искал оправдания, и нашел и у Ричча (такой словарь древности), и у Ренана, и сделал; в это же время дожидал картинки Шведа и крайне удивился, ничего подобного не найдя у Шведа. Картинка Шведа трактует по-старому, по-католически, как я называю, т. е. вся обстановка старая, а смысл тоже старый — вся картина сделана для

возбуждения чувства жалости к страданию — этого уже мало, и вот, получив этот новый толчок, в ожидании картинки Шведа, я составил новую картину и по смыслу и по обстановке. Новая — потому, что вызывает в зрителе или должна вызывать желание также совершенствоваться, как это делает кающийся разбойник. Картина представляет следующее: все три фигуры стоят на земле, пригвождены ноги к столбу креста и руки к перекладине только двух, а третий привязан веревками, так как креста перекладина короче. Первый к зрителю разбойник, сказав Христу: «Помяни меня, господи», опустил голову и плачет. Христос, чуткий к любви, обернул свою замученную голову к нему, полную любви и радости, а третий вытянулся, чтобы видеть своего товарища, и остается в полном недоумении, видя его слезы. Фигуры стоят в перспективе у стены и освещены солнцем. Картина светла — вдали слуги, после розыгрыша, окружили выигрывшего одежду Христа, составляя группу на последнем плане. Надеюсь, картину окончу, так как уже теперь сделано все и остается кончить[2]. Я воспользовался временем, которое нужно было дать картине, я ее безостановочно писал 10 дней и нужно было дать ей высохнуть. Я ездил в Киев по приглашению группы студентов, которые меня просили приехать к ним и разъяснить им многое из учения Л. Н. ⟨...⟩ Кроме того, в Школе Художеств меня ждали до 100 человек. Требовали разъяснения интересов художества ⟨...⟩ — вот, милая Таня, что я делаю и делал, а затем вас всех помню, люблю и крепко целую.

Ваш *Николай Ге.*

73 Н. Н. ГЕ — А. С. РОЖДЕСТВИНУ

6 нояб[ря] 1892 г. [Хутор]

Глубокоуважаемый Александр Сергеевич.

Внимание Ваше к моей картине «Совесть» мне в высшей степени дорого, потому что оно дает мне оправдание моих художественных исканий на истинном пути. Ваша статья чрезвычайно хороша. По выражению только что прочитавшего[1] ее у меня — она *правдива;* в ней Вы высказали много тех самых мыслей, которые я думал и переживал, создавая эту картину. Критик, высказавший мысль, что высшее изображение жизни и правды мы должны искать в высшем произведении Искусств — в Евангелии, глубока, истинна. Я давно ношу в своей душе эту истину и Вы поймете мою радость, встретивши эту мысль в Вашем уважаемом и дорогом произведении. Г. Михайловский[2] и его подражатели не знают этой Истины, оттого они в своих критических очерках блестят внешним, остроумным и личным, оттого они не видят живого.

В целом ряде своих картин я руководствовался этою истиной. Не оригинальность мною руководила, а отношение к Идеалу с точки зрения Христа. Я отбросил форму языческую, внешнюю, навязанную христианскому Идеалу. Мои попытки слабы, далеки от совершенства, но они истинны, т. е. они оправданы не капризом, не рутиной, не поклонением внешнему, а истинным пониманием жизни, высказанным Христом. Красота, Сила — Идеалы поклоняющихся физической силе, чувственности. Красота Христа — духовная красота: око, светильник тела, духовное ценно, телесное — временное, преходящее! Дороги формы, как смысл духа. Лицо Иуды не важно и все попытки его выразить бесцельны и ни к чему не привели; есть много таких картин и изображений, они всегда будут ложны ⟨...⟩ Не в выражении лица Иуды, а в том положении, которое неизбежно вытекает из его духовной деятельности, и это положение непременно будет и его, Иуды, и всякого, который встанет в это положение ⟨...⟩ Нельзя Иуду понять, ежели не будет перед ним его преступления, смысл которого для него удаление [от] Идеала, по его причине,— его уводят, и он, сколько ни беги, его не остановить ⟨...⟩ Такой Иуда в каждом из нас, когда мы остановились и не можем бежать за тем, кто наш Идеал, наша жизнь, смысл нашей жизни. Вот эта связь зрителя с положением Иуды и дала название этой картине «Совесть» ⟨...⟩

74 ИЗ ДНЕВНИКА С. П. ЯРЕМИЧА

14 ноября [1892 г. Хутор]

Вчера Николай Николаевич прибежал ко мне в страшном экстазе и говорит: «Знаете, я затеял новую картину». Мы пошли в студию. Он мне показал небольшой эскиз, на котором изображен умерший Христос (центральная фигура), слева стоят два солдата боком к зрителю: один с палкой в руке, что свидетельствует о том, что он перебил ноги одному из распятых. Другой, к которому сейчас подойдут, чтобы сделать ту же операцию, в страшном смятении и ищет для себя нравственную опору, глядя на Христа. Мне очень этот набросок понравился по простоте и захватывающему положению. Я посмотрел на то, что у него было написано на большом холсте и увидел, что его с теперешним нельзя сравнить. На прежнем изображен холодный разговор, теперь же — момент. Если это написать, то может хорошо выйти.

75 Н. Н. ГЕ — Т. Л. ТОЛСТОЙ

15 декабря 1892 г. [Хутор]

Милая, дорогая Таня. Раз я так подробно написал о своей картине вам, я должен опять написать, что я сделал, идя дальше в

развитии моей мысли, а то выйдет так: вы увидете картину, думая найти одно, а увидете другое и произойдет смущение [1]. Я все переделал, меня утешает то, что в этом смысле я похож на моего дорогого друга Л. Н., не могу остановиться в искании высшего и высшего, а потом важная вещь — это сохранить картину. Картина не слово. Она дает одну минуту и в этой минуте должно быть все — а нет — нет картины. Переживая положение разбойника, что не трудно, так как я сам такой, я дошел до его смерти, т. е. до умирания или до последней минуты. И вот тут и нашел картину и верно, и сильно, и хорошо. Я должен был бы подписать — «сегодня будешь со мной» не продолжая — в раю,— так как это не похоже на Христа, но вырвать слов я не вправе, хотя я в этом случае примеру Христа бы и последовал ⟨...⟩ Вот это и будет моя теперь картина, ежели я ее окончу, что надеюсь. Как же я сделал, может, вы и увидете, а нет, тогда нарисую и напишу ⟨...⟩ Живу я тихо, работаю, читаю, и читаю много, со мной живет молодой мой ученик, он тоже учится двум языкам — немецкому и французскому — и я вижу, что это такое хорошее дело — меня разбирает охота учиться по-аглицки — столько хороших книг ⟨...⟩

76 Н. Н. ГЕ — СЕМЬЕ КОСТЫЧЕВЫХ

[Ноябрь — декабрь 1892 г.? Хутор]

Милые дорогие Костычевы, и старые, и малые.

Только что получил письмо и накладную — завтра получу и книги, котор[ые] вероятно пришли в Плиску. Спасибо и за письмо, и за книги, и вот с письма и начну. Я все собирался старику написать, да все было время до того заботное, что некогда было ничего сделать — душа была неспокойна с картиной; я уже две картины бросил, и ту, что Шинкаренко видел, и ту, что была написана после и он еще не видел. Теперь пишу третью и могу сказать, что кажется я все понял и все выразил, что нужно было выразить в этом удивительном сюжете ⟨...⟩ Вот вы, милая дорогая старушка — можно ли говорить такую вещь, чтоб я постарался сделать цензурную вещь. Ну можно ли так думать! Ведь вы тут же говорите: ведь вы художник — и это правда. Я потому и делаю эти нецензурные вещи, что я художник. Ведь дар мне дан от высшего, от того, которого мы не можем назвать, но чувствовать и понимать можем. Этот дар дан не для пустяков, для удовольствия, для потехи; дар для того, чтоб будить и открывать в человеке, что в нем есть, что в нем дорого, но что заслоняет пошлость жизни ⟨...⟩

Вы знаете, что я кончаю серию своих картин, дорогих не для меня одного, но для всего обновляющегося русского живого человечества. Идолопоклонство стоит почти насильно, и благодаря толь-

ко тем ревностным труженикам, которые, любя Идеал, Свободу, Правду, ничего не щадя работают над тем, что заместит рутинное, пошлое, выжившее из всего не только разумного, но даже чувствительного ⟨...⟩ И вот настанет время что спросят: а что же у нас сделали, как мы теперь спрашив[аем], что сделали в поэзии, в поэзии слов[а], и как радостно, что мы имеем от Пушкина до Толстого, и будем иметь и в других областях от Брюллова, Иванова до тех, кто работает на этом дорогом пути. Пойдите не только в Эрмитаж, а к Третьякову, где собрано все, что сделал русский человек, и вы будете поражены бедностью творчества[1]. Вот где нужно мерить, что делать и чего не делать. Толстой прав, говоря что художник всех родов не может иметь в виду цензуру, потому что он может пропустить именно то, на что он родился со своим даром. Что было б, ежели б авторы выбросили то, что написали — Чаадаев, Грибоедов, Белинский, Герцен, Толстой, лучшие вещи Гоголя; чуть-чуть что не пропали и «Ревизор» и «Мертвые души» ⟨...⟩

⟨...⟩ Искусство имеет жизнь свободную, независимую и старалось и старается теперь везде освободиться от этой зависимости. Но освобождение будет не в понижении Идеала, а, напротив, в росте Идеала. Вот эта задача выпала и мне, и я считаю себя обязанным это сделать, потому что я это люблю больше всего; не делать это для меня было бы горесть. Распятие — вы всегда увидите физическое страдание Иисуса и больше ничего. Все окружающие, так же как и все зрители вне картины, должны чувств[овать] угнетение своего чувст[ва] и больше ничего. Единственное, что вам остается или сказать, что я этого не делал, т. е. обвинить других, а это и значит обвинять себя, или сказать, что это вздор, глупость и на это не следует смотреть. Но и это неправда, так как нельзя никуда уйти, где бы не было сейчас распятий, и в Америке, и во Франции, и в Англии, и в Германии, и у нас, даже как нововводимое, что-то желательное[2]. Есть другой способ понимания, он отличается тем, что он истинен. Распятие Иисуса сопровождалось распятием других двух уголовных преступников, которых по либерал[ьным] понят[иям] можно убив[ать], а политических нельзя. Хоть не все с этим согласны, а пока и тех и других распинают, т. е. убивают. Так вот этот случай, что трех человек распяли, записан в этой высокохудожественной книге жизни. Что же вышло? Что публика издевается над Иисусом, невинным в преступлении, но виновным в понимания смысла жизни; и из двух каторжников один понял правоту Иисуса, а раз понял, он понял смысл своей жизни ⟨...⟩ и, раскаявшись, обратил[ся] к Иисусу и просит его причислить к тем немногим, которые с Иисусом поняли, в чем жизнь. Иисус на это ответил гениально: сегодня ты будешь со мной там, где жизнь

вечна, и где она, как таковая, полна смысла, т. е. ты теперь и всегда будешь мне равен во всем. Вот задача, которую художник может и должен изобразить. Правду этих слов из умозрительной сделать воплощенной, ясной для каждого. Вот это я и делаю 〈...〉

77 Н. Н. ГЕ — С. П. КОСТЫЧЕВУ

1 генваря 1893 г. [Хутор]

〈...〉 Работаю неустанно и надеюсь окончить. Только на днях всю картину переделал, все сызнова[3]. Но два дни так работал, что просто буквально до упаду 〈...〉 А теперь работаю, работаю без устали и пишу картину на Славу. И страшно, и радостно!

У нас все морозы 〈...〉 Но в доме у меня тепло настолько, что в мастерской свободно стоит голый человек 〈...〉 Отчего не написал — читал ли Карлейля — эту удивительную книгу?[4] 〈...〉

78 Н. Н. Ге — А. А. АРИСТОВОЙ

9 января [1893 г. Хутор]

〈...〉 Буду прежде всего отвечать на ваши вопросы. Слава богу здоров, бодр и работаю без устали по 8 часов в день. Я затеял картину «Распятие» и вот теперь спешу окончить четвертую, а те три бросил — все меня не удовлетворяли[1]. Да, трудная вещь искусство — и знаешь и понимаешь, а все-таки сделаешь тогда, когда не думаешь, не ожидаешь. Вот и этот раз бросил и решил оставить, со временем напишу и даже стало хорошо, радостно, точно гора с плеч. И тут то, когда не думал, тут то и пришло в голову то, что хорошо, что следует сделать. Времени было уж мало, 29 декабр[я] начал работать, и вот без оглядки каждый день работаю и надеюсь окончить к отъезду в Петербург 〈...〉 я теперь весь в картине 〈...〉

〈...〉 Меня занимает теперь издание своих вещей. Кончив «Распятие», я имею целую серию картин «Страдания Христа»; вот их надо издать, ежели в России для публики нельзя, я сделаю для друзей и друзей друзей, а затем попробую издать за границей. Это сделать надо. «Тайная вечеря», «Выход из вечери», «Гевсеманский сад», «Суд», «Что есть истина», «Иуда», «Распятие»: семь картин; я еще подготовил эскиз «Даю новую заповедь» 〈...〉

79 Н. Н. ГЕ — М. Ф. КАМЕНСКОМУ

[13 января 1893 г. Хутор][1]

〈...〉 Скоро увидимся. Я собираюсь уже ехать, картину свою не кончил и отложил до будущего года, а пока везу портрет[2] 〈...〉

80 Н. Н. ГЕ — Т. Л. ТОЛСТОЙ

20 февраля 1893 г. [Петербург]

⟨...⟩ Замотался и долго не отвечал на ваше милое письмо, а сказать есть много ⟨...⟩ Выставка открыта — по обыкновению писатели не поняли того движения, которое в ней проявилось,— выставка полна новых открытий. Искусства, картин нет или мало, но затей много и, верно, ближайшие выставки покажут, что художники работают. Репин механически вернулся к нам; 4 его портрета, более этюды на выставке [1]; его самого я видел; он радостно меня встретил и очень верно и хорошо, даже слишком хорошо, оценил мои изыскания в искусстве живописи моих этюдов [2]. Звал к себе, но я еще не был, много знакомых, да и я начал работать. Пишу портрет и повторение Пилата, так как написанный в прошлом году сгорел [3].

Пишите мне сюда, я буду очень рад услышать о вас трех. Что вы делаете, о чем думаете? Прекрасная статья Соловьева и глупая статья Грота — в его журнале [4].

Свою статью я читал в собрании Передвижников [5]. Она произвела должное впечатление, товарищи все будут участвовать в труде общем — в написании Отчета за 25-летие Товарищества. Статья моя будет напечатана в Северном Вестнике в марте ⟨...⟩

81 Н. Н. ГЕ — П. Н. ГЕ

[Февраль 1893 г. Петербург [1]]

⟨...⟩ Здесь я живу всеми впечатлениями и вижу многое новое и в обществе, и в направлениях. От голода устали, начинают сознавать, что есть важная сторона голода — причина — невежество. Это важный признак. Много так же выставок и в них для меня много поучительного. Наша выставка полна новых затей живописных, много хороших жанров [2]. Академической не видал, но слышал, и по перечню в газетах, сброд всякой всячины. Антокольского выставка [3], по-моему плоха, ничего нового, никакого нового движения, пережевывание старого и качеством ниже прежнего ⟨...⟩

82 И. Е. РЕПИН — Т. Л. ТОЛСТОЙ

20 марта [18]93 г. [Петербург]

⟨...⟩ А Ге как живописец сделал большой успех против последних работ своих. Мне очень понравилась его девица, стоящая у отворенного окна с фоном сада, освещенного заходящим солнцем [1]. А еще лучше его портрет старичка профессора Костычева, на фоне книг; очень хорошо лицо написано — тельно. И потом его собственный портрет тоже недурен, очень даже; только волосы и борода слишком синие. Но вот он недавно читал публичную лекцию в частном доме [2] (Ковалевской квартира), это вышло плохо.

Сюжет он взял интересный: «Влияние публики на идеалы художника». Но не приготовился ли он, или не нашелся ⟨...⟩ Начал со свободы Шевченка, потом перешел на историю передвижников (все это короче воробьиного носа), и все это скучно, неинтересно, и ничего нового не сказал. Да еще при этом весь этот хлам он говорил по слову, тянул — для стенографисток (нашли же что записывать!). Я едва досиживал, досадно было ⟨...⟩ На втором перерыве я ушел. Говорят, он потом еще читал свои комментарии характера Иуды по Ренану ⟨...⟩ Боже, как он любит популярность и дым славы, откуда бы ни подымался этот дым ⟨...⟩

83

5 апр[еля 18]93 г. [Петербург]

⟨...⟩ Насчет Ге я с Вами несогласен. Портрет его девушки у окна имеет большой художественный взмах, новизну и силу не старческую — молодую ⟨...⟩

84 Н. Н. ГЕ — Е. И. СТРАННОЛЮБСКОЙ

[Май 1893 г. Хутор]

Сегодня получил второе ваше письмо, дорогая Елена Ивановна, отвечу на оба зараз ⟨...⟩ Я заезжал к своему другу Л. Н. ⟨...⟩ Я с ним прожил две недели и с дорогими мне его детьми ⟨...⟩

Приехав домой, я не сразу мог заняться своим делом. Этот год я один — и хочу остаться таким. Моя вещь: «Распятие» — требует сильного напряжения и углубления. Сегодня с утра я вошел в этот особый мир творчества [1], который Карлейль называет бессознательным, и это правда, тут все ново — неожиданно и поражает своею глубиною — и, кажется, я нашел то, чего искал. Да, удивительная вещь — творчество! Ищешь то, что не знаешь, но знаешь все то, что не это, что нужно, что разом скажет само, что это — я, это то, что ты ищешь. Вот это и случилось сегодня. Теперь остается только исполнить, а это уже не трудно, как не трудно идти, когда ясно увидел цель и постоянно видишь ее ⟨...⟩

85 Н. Н. ГЕ — М. Л. ТОЛСТОЙ

20 июня 1893 г. [Хутор]

Дорогая милая Маша, вот как мы с тобою встретились письмами! ⟨...⟩ Ежели бы ты узнала, сколько оно мне радости принесло. — Вот я уже месяц сижу один и работаю, работаю свою картину, только сегодня сделал то, что называется сочинение. Ужасно трудно мне доставалась эта картина, но наконец я нашел то, что было в душе.

В Петербурге я читал две статьи об искусстве: одна француза — не помню имени, неважно, а другая русского Волхонского[1] — вот эта мне понравилась; в ней он говорит, что искусство есть вымысел, а не передача только природы — это удивительно верно — вот я бился прошлый год из этого именно, из-за этого я искал форму, которая соответствовала бы моему настроению и передала бы это настроение и мне, и другим, и вот три фигуры: Христос и два разбойника — один отрицание, а другой признание — их нужно было так поставить, чтоб сразу эта мысль, как живой образ, ясна была бы для каждого — и, наконец, радуюсь, сегодня сделал и могу отдохнуть. Прежде всего принялся писать вам: тебе и Леве — выразил я так: за Христом распятым распят разбойник. Он обратился к Христу со словами: «Прийми и меня в число своих!» и Христос, откинув голову на крест, с закрытыми глазами, глубоко страдает от глупости и глумления; и вдруг услышал слово любви и открыл глаза и чуть-чуть повернул лицо, даже более глаза, туда, откуда слышит голос — вот и картина, а разбойник сзади, с лицом добрым, страдающим глядит на крест Христа, видеть же Христа в лицо не может; налево, немного перед Христом, пьяный другой разбойник со смехом на лице повис на кресте.

Все это залито солнцем сзади, а стена, фон картины, в тени, и в этой тени за добрым разбойником лежит целая толпа тех, которые вместе с разбойником просят того же. Там и мы с тобой, и наш дорогой Лев Николаевич, и все наши, кому дорога правда[2]. Теперь примусь исполнять и, бог даст, окончу, так как время еще впереди 〈...〉

86 Н. Н. ГЕ — Е. И. СТРАННОЛЮБСКОЙ

[Июль, 1893 г. Хутор]

〈...〉 Ужасно трудно мне давалась эта картина, только теперь наладил; задача проста, да форма трудна. Три фигуры в несвободных позах, а вся картина в двух выражениях, все прочее должно быть доведено до такого совершенства, что не бросалось бы, как бывает в действительности, а все внимание должна звать голова Христа, вот когда сделаю так, тогда будет окончено и будет хорошо. Я радуюсь, что мне в этом году никто не мешает, я все время один и могу и работать много, и читать.

Начал было писать воспоминания об Герцене[1], а тут целый ряд новых сторон припомнилось, вспомнил я про Бакунина Михаила, настоящего Бакунина. Это был тоже оригинальный человек, он был настоящий нигилист, и когда я его знал, он был на высшей точке своего — не знаю, как назвать,— развития или безумия. Он кроме отрицания всего, ничего уже не понимал, да, это

был Индивид ⟨...⟩ Ежели удастся, напишу — он невольно напрашивается как контраст Герцена. Мне даже жаль, что нельзя, может быть, все сказать, а это было б более чем поучительно. Один только Достоевский был вровне с этой натурой в своих Карамазовых ⟨...⟩

87

21 июля [1893 г.] Хутор

⟨...⟩ Все это время я ужасно работал — без отдыху, делал страшные усилия, чтобы отыскать ту именно нужную единую форму, которая может одна выразить мою мысль — и, слава богу, нашел. Вот уже несколько дней не пишу и вижу, что то, что нашел,— верно; не падает, как обыкновенно бывает, когда сделал неверно и только не замечал слабости ради увлечения, а увлечение проходит, и то, что грезилось, проходит; когда же, правда, верно то, что найдено, то и в минуты отдыха впечатление не перестает быть и продолжается ⟨...⟩

Прочтите в «Северн[ом] Вестн[ике]» за генварь статью литер[атурного] зам[естителя] Волынского[2], за которую на него напали либералы. Мне она очень нравится ⟨...⟩

88 Н. Н. ГЕ — М. Л. ТОЛСТОЙ

3 августа 1893 г. [Хутор]

⟨...⟩ Теперь пишу, все вожусь с картиной — ужасно трудно она мне дается, но я не теряю надежды и охоты, буду работать до последней возможности. Что бог даст. Да, папа́ твой прав, желая сказать, что искусства нет — я понимаю так: нет того, что бы было без разговоров дорого и ясно одинаково для всех — все то, что должно было бы быть ценно для всех,— разбилось, и хоть оно есть, без него жить нельзя, да разговоров нужно, а искусство этого не требует — взглянул, и все, как Ромео на Джульетту и обратно. Так, моя милая Маша. С радостью прочту, что папа́ написал в моем журнале «Северный Вестник», а ежели это будет не скоро, то ты мне пришли, меня очень интересует ⟨...⟩[1]

89 Н. Н. ГЕ — Т. Л. ТОЛСТОЙ

10 августа 1893 г. [Хутор]

⟨...⟩ Вы меня спрашиваете о картине моей и о статье; и то, и другое идет. Картину я наконец нашел. Два дня ходил, найдя ее, как одурелый — мне все казалось, что я что-то сделал выше своего понимания. Рубан меня утешил и говорил, что хорошо. Наконец, Коля утвердил во мне мысль, что *хорошо*. Одним словом, необычайно, не хочу рассказывать, боюсь, а приеду и напишу эскиз, тогда увидите. Остановился я на тексте «Сегодня будешь

со мною в раю», это я и сделал. Надеюсь окончить и не имею никакого желания искать еще, доволен, и вернулась охота работать. Статью написал вчерне — начну переписывать, думаю послать к сентябрю, ежели успею[1]. Сейчас делаю с печником печь для Коли в его пристройке. Прочел Нордау и Астрономию Фламмариона[2]. Первый, т. е. Нордау, мне не понравился до того, что хочется писать по поводу его книги, а второй меня приводит в восхищение — этакий милый, умный француз, чистенький умница. Нордау претенциозный немец. Скучный и в конце концов глупый, т. е. не глупый, а ничего не понимает ⟨...⟩ Аннунцио дочитаю[3]. Мне нравится — буду читать уже для того, чтобы быть с вами ⟨...⟩

90 Н. Н. ГЕ — П. А. КОСТЫЧЕВУ

[Осень 1893 г. Хутор]

⟨...⟩ Этот год я живу один, только теперь приедет С[тепан] Пет[рович], работы всякой больше чем нужно и даже я ощущаю, что тяжело — я люблю более думать и понимать. Читаю я много и никто мне не доставляет такое наслаждение, как Карлейль. Этот писатель мне сроден. Пробовал читать понемногу новых — Чехова, Потапенко. Хорошо. Мне нравится, но нового я не испытываю ⟨...⟩

Читали ли Вы «Неделание» в «Север[ном] Вест[нике»] Толстого по поводу речи Золя и письма Дюма, в сентябр[ьской] книжке? Ежели нет, прочтите непременно.

91 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

26 октября 1893 г. [Хутор]

Дорогой мой друг Лев Николаевич.

У меня бывает непреодолимое упорство — написать вам — должно быть потому, что глубоко вас чту, а еще больше люблю и я вас боюсь огорчить. Когда у меня не ладно с картиной, я не могу вам писать.

Да, эта картина меня страшно измучила и наконец я вчера нашел то окончательно, что нужно, т. е. ту форму, которая вполне живая. Меня мучили кресты, громадный холст, а картины нет, нет жизни, нет того, что дорого в Христе. И вот я нашел способ выразить Христа и двух разбойников вместе без крестов на Голгофе, только что приведенных[1]. Все три страдальца, всех громко и страшно поражает молитва самого Христа. Одного разбойника бьет лихорадка, другой убит горем, что жизнь своя погана, и вот до чего довела. Одним словом, вы уже догадываетесь, что три души живые на холсте. Я сам плачу, смотря на картину. Вот и могу писать вам — знаю, что все, что я говорю, вас обрадует

и сблизит с моей душой. Я рад, что еще много времени и что я окончу картину. Радуюсь несказанно, что этот самый дорогой момент жизни Христа я увидел, я не придумал его; я сразу всей душой почувствовал и выразил. Видел только Григорий Семенович[2] и поразился так же, как и я сам ⟨...⟩

Об искусстве я часто думаю и хочу угадать все то, что вы пишете[3]. Я думаю так: искусство есть, как способность выражать живое, но что живого мало видят те, которые себя считают художниками. Потому произведения искусства вообще напоминают дикое мясо[4]. Сравнение грубое, но оно ясно передает мою мысль: живет то живет, но живет как болезнь. И это состояние пройдет. Я видел картину одного француза, по мысли хорошо: люди, закованные в колодки, валяются на земле, а по мимо идущей дороге идет Христос в терновом венце, закрывает глаза и проходит мимо. Подписано: «Даю вам новую заповедь: любите друг друга». Жаль только, что сюжет не реален, а отвлеченный.

Был у нас Ивангородский священник Бучинский. Был официально, как он сказал, чтоб заявить, почему Коля и Рубан не исполняют обрядов православия. Это же относилось в разговоре и ко мне. Он сообщил, что прежний архиерей Веньямин, который уже умер, когда ему докладывали об нас, как об отщепенцах, спросил: как мы живем, и на высказанное мнение, что смирно и спокойно,— архиерей сказал: не трогайте их. Теперь же, новый архиерей, побуждаемый помощником Победоносцева, каким-то немцем с русскою душой[5] требует, внушает, вот Бучинский и приехал сообщить ⟨...⟩ Беседа была у нас довольно интересная, из которой я первый раз узнал и увидел, как слабо воспитаны священники. Они почти ничего не знают ⟨...⟩

⟨...⟩ Прочел я Аннунцио «Невинную жертву»— очень плохо, напрасно он так назвал [надо] было назвать преступление или убийство. Тогда бы не возился с мыслями этого господина, который и глуп и гадок. Это все я говорю Тане, так как она читала ⟨...⟩

92 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

5 ноября 1893 г. Я[сная] П[оляна]

Рад был вашему письму, дорогой друг Николай Николаевич, и рад известию, что вы довольны последним замыслом картины. Я уверен, что это будет хорошо. Мне нравится дрожащий в лихорадке разбойник (я уже давно знаю и жду), нравится и момент. Только бы Христос не был исключителен, и даже исключительно непривлекателен, каким он на последней картине[1]. И только бы вы по технике удовлетворили требованиям художнической толпы. Если уж выставка и большая картина, то надо считаться с этим,

Вы меня простите, если то, что я скажу, не то, но я не могу не сказать всё, что думаю: мне кажется, в ваших картинах, в работе ваших картин происходит страшная трата самого драгоценного матерьяла, вроде, простите за сравнение, печенья белого хлеба из первого сорта муки, который любят господа, и бросания отрубей, в которых самое вкусное и питательное. Вы мне рассказывали первую мысль картины — и, верно, она была написана,— состоящую в том, что смерть на кресте Христа побеждает разбойника. И мне это очень понравилось по своей ясности, живописности, по выражению величия Христа на впечатлении, произведенном им на разбойника. Как Гомер, чтобы описать красоту Элены, говорит, что когда она вошла, старцы изумились ее красоте и встали. Потом еще иначе вы изображали. Прежде еще иначе. И всё это были картины важные по содержанию. То же у вас было, сколько я знаю, с Иудой. Все эти эскизы самые питательные отруби и все они пропадают, чтоб делать господский белый хлеб. Я первый буду радоваться на вашу теперешнюю картину и умиляться ею, но все-таки жалею про все те, к[оторые] остались по дороге и которых теперь по крайней мере никто, кроме вас, написать не может. Я непрестанно жалею, что вы оставили тот план ряда картин евангельских[2]. Может быть, трудно их кончать, довести до известной нужной степени техническ[ого] совершенства, этого я не знаю, но знаю, что это — всё то, что передумали, перечувствовали и перевидели своим художественным, христианским зрением, всё это вы должны сделать: в этом ваша прямая обязанность, ваша служба богу. Dixi. Если ошибаюсь, простите ⟨...⟩

93 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

17 ноября 1893 г. [Хутор]

Дорогой, милый друг Лев Николаевич. Ваше письмо меня разбудило и, странно сказать, объяснило мне мою мысль. Я точно во сне был — работал без устали, переделывал без конца все, что можно переделать, и вдруг я все понял и сразу сделал то, что нужно. Вы можете меня понять, как я вам благодарен за ваше дорогое дружеское слово. Эти три дня я писал наново новую картину. В ней ясно выражено то, что я так жадно искал до изнеможения, до забвения своей самой дорогой мысли. И какая удивительная вещь, что в ней я вижу весь круг своей без конца работы. Значит я недаром мучился. Теперь я спокоен. Исполнить смогу. Все готово; я столько работал, что до мельчайших подробностей у меня все есть в голове. Да, я с ужасом думаю, как бы я мучился, ежели бы не сделал картины и потом все бы это узнал. Да, дорогой милый друг, вы сами теперь узнаете, что вы мне дали.

Относительно моего прежнего плохо. Я решил так. Окончив эту картину, я хочу отдохнуть и отдых будет в том, что я буду рисовать мои рисунки. Все мои эскизы сохранены. Целых три книги со всех сторон листов зарисованы. Я буду с наслаждением трудиться, зная, что это нужно,— вот это слово *нужно* для меня самое дорогое.

Мы живем тихо, но хорошо 〈...〉 Целый день я работаю, а к концу дня хожу гулять и захожу видеть милых деток, внуков. Они уже понимают и радуются нашим визитам. Я хожу с своим приятелем, который теперь живет у меня [1]. Недавно читал биографию Свифта [2] и некоторые его вещи, которые не знал. Какой оригинальный человек! Мне все представляется он похожим на Салтыкова, и я во многом вижу сходство 〈...〉

Друг ваш *Николай Ге*

94 ИЗ ДНЕВНИКА С. П. ЯРЕМИЧА

10 декабря [1893 г.] Хутор

Николай Николаевич переделал картину — переменил освещение. А она была бесподобно написана и производила сильное впечатление. Теперь не знаю, что сказать? Мне кажется, что картина и в этом году не будет на выставке. Мне очень бы хотелось ошибиться в этом случае, но не знаю. Николай Николаевич говорит, что с известным событием должна быть связана и природа 〈...〉

16 декабря

Мы прогуливались в саду. Обнесенные снегом деревья, девственный, никем не тронутый снег — все это делало вид довольно необыкновенный 〈...〉

Любовались мягкими тонами снега, деревьями, на ветвях которых висят огромные хлопья, любовались аллеями старого сада. Я спросил Николая Николаевича, почему никто не пишет таких пейзажей? Он ответил: «А Куинджи [1] вы забываете?» «Но ведь Куинджи один» 〈...〉 — «Да, но это происходит оттого, что никто не видит природы, никто ее не замечает, а налетит, как ураган, с зонтиками, да с ящиками, нарисует несколько деревьев и дерет дальше — тут некогда думать о природе. Я ведь это знаю, это внешнее отношение. Я и сам совершенно так же писал пейзажи в Италии. И только после многолетнего общения с природой я ее понял. Чтобы понимать и чувствовать природу, надо забыть себя».

19 декабря

Вчера читал Николаю Николаевичу наставления Вольтера. Николаю Николаевичу очень понравилось.

Сегодня я топил маленькую железную печку. Николай Нико-

лаевич писал ⟨...⟩ Я сказал: «Вчера мне очень долго не спалось, и я думал о том, какую найти форму, чтобы выразить мопассановское «Одиночество». Николай Николаевич ответил: «Формы найти нельзя, нужно, чтобы она родилась, именно родилась. Какое бы впечатление ни было, будет ли оно получено непосредственно из самой жизни или из рассказа, но оно должно переработаться так, чтобы войти в плоть и кровь. Результатом этого явятся известные пластические образы, но вам даже в голову не придет, откуда это? Только спустя некоторое время, вы это увидете».

95 Н. Н. ГЕ — М. Л. ТОЛСТОЙ

18 декабря 1893 г. [Хутор]

Милая, дорогая Маша. Слава богу, почти дошел до конца со своей картиной — радуюсь и тому, что кончаю, и тому, что сделал все по совести и по крайнему своему разумению. Да, спасибо дорогому твоему отцу, спасибо ему, кабы не его письмо, пожалуй, и в этом году картины бы не было ⟨...⟩

⟨...⟩ Работаю без устали, учусь английскому языку по Робертсону, и что меня радует, что память еще действует, могу учиться, это я делаю по вечерам. Мы сидим с Ст. Петр. (мой приятель) вечером, как гимназисты, и учим свои уроки. Он французский, а я английский, и, заткнув уши, долбим напропалую. Утром я пишу, потом гуляю, захожу ко всем соседям, к Коле и Рубанам, а затем за чай и за уроки, и так до завтра. Но в экстренные случаи читаем, я достал себе книгу Мопассана, издание по выбору Льва Николаевича [1], и наслаждаюсь, удивительно хорошо. Надеюсь, что ты читала ⟨...⟩

96

31 декабря 1893 г. [Хутор]

Милая, дорогая, золотая Маша, опять ты со мной, я это чувствую своим сердцем — опять я слышу этот голос из души. Ах ты, моя прелесть — девочка ты дорогая — картина та, о которой ты жалеешь,— картина готова и скоро ты ее увидишь, я непременно ее в Москве открою и всем вам покажу. Я с таким азартом работал, как юноша, в полтора месяца картина готова и сделал так сильно, как еще не думал — ну, да что рассказывать, привезу, сама увидишь ⟨...⟩ Отчего к Мопассану не приложено предисловия папá, я достал эту книжку и зачитываюсь. Люблю я этого писателя — он какой-то особенный, совсем не похож на всех французов. Только «Жизнь» мне не особенно нравится — есть вещи, которые мне мешают, вроде смерти этих несчастных любовников в этом домике (на колесах) пастуха. Потом ужасно много описа-

ний — они надоедают. А другие вещи просто восторг ⟨...⟩ Я спешу, кончаю картину — и боюсь и спешу. Но все-таки придется свернуть и ехать, а там... Молчание, молчание ⟨...⟩

Завтра Новый год, будь счастлива.

97 Н. Н. ГЕ — Т. Л. ТОЛСТОЙ

4 января 1894 г. [Хутор]

⟨...⟩ Радуюсь, что увижусь скоро, что увижу успехи, что покажу свою работу. Я устрою так, чтобы открыть картину в Москве, а вы мне должны помочь это устроить в одной из мастерских: есть две мастерские с верхним светом, их занимали Коровин и Серов. Наконец, можно устроить в Школе[1]. Но я лучше бы желал в мастерской, вне начальств. Ну, да это, я уверен, можно будет устроить. Картину я почти окончил и теперь хожу около нее, как кот около сала, я люблю иметь этот запас времени, чтоб довести до последней возможности и не спешить — это редко удается ⟨...⟩ Я уверен, что у вас громадный успех, я это думаю, потому что и я успел, а вы работали не менее моего в этом году. А о сюжетах, что вы говорите,— это правда, но эта статья очень трудна, она требует многого, что в одном человеке редко вместе собирается. Приеду, потолкуем и будет так хорошо — я заглядываю в это будущее и мне очень, очень хорошо от одной мысли об этом.

⟨...⟩ Всем моим знакомым в Школе передайте мой поклон, скоро увидимся и потолкуем о дорогом нам искусстве — да и работа еще лучше скажет, взаимно — работой только и учимся друг у друга. Мой киевский приятель Костенко[2] в Париже, в Академии частной, получил премию 75 франков за эскиз. Я думаю, двинется в работе сильно ⟨...⟩

⟨...⟩ Узнайте, пожалуйста, в Школе у кого-нибудь, что Иван Евменьевич Цветков[3] ⟨...⟩ (любитель), жив ли, и в Москве ли он, и напишите мне, мне это нужно ⟨...⟩

98

17 генваря 1894 г. [Хутор]

⟨...⟩ Спасибо за письмо, оно меня крайне огорчило, мне тяжело терять такого доброго, такого милого, умного талантливого товарища[4]; да начинают валиться столпы нашего искусства и нашего Товарищества. — Созрело и Искусство, и Товарищество — да, мы свое слово сказали и пора домой, т. е. умирать. А все-таки жаль — не услышу эту добродушную, остроумную речь, это милое, доброе приветливое лицо — жаль, жаль! Ну, да так нужно. Нужно взять это. Пожалуйста, если можно, если уже его нет, напишите мне два слова ⟨...⟩

99 Н. Н. ГЕ — СЕМЬЕ КОСТЫЧЕВЫХ

17 генваря 1894 г. Хутор

⟨...⟩ Каково время летит! Вот скоро и увидимся, думаю в начале февраля двинуться из хутора в Москву, в Москве пробуду со своими друзьями Толстыми, покажу им картину и поеду в Питер. — Ну, картину кончил. То, что было дорого в этой мысли, то передал, и хотя и мучаюсь, но иногда и светлые минуты являют[ся] — думаю, что картина есть, совесть чиста, все, что мог, сделал ⟨...⟩ Я положит[ельно] не видал этого времени, я был ужасно занят и время пролетело. Перед концом я метался с картиной, я целых три картины написал, да кроме того писал маленькое повторение «Пушкина в Михайловском», которое взяло у меня много труда и под конец я так привязался к этой картине, что с радостью писал и написал. — Ежели ее возьмет тот, кто заказал [1], то я оставлю в Москве и вы, жаль, не увидете ее ⟨...⟩ Был в Киеве, видел «Плоды просвещения» в театре. Что за прелесть, восторг — и что меня обрадовало, что играли очень хорошо и публике ужасно нравилось. Я был на 6-м представлении. Театр был полон до последней возможности ⟨...⟩

100 Н. Н. ГЕ — Н. Н. ГЕ

[12 февраля 1894 г. Москва]

⟨...⟩ Сегодня 12 февраля, суббота, вчера мы приехали из Ясной сюда в Москву. Застал я в Ясной Л. Н., Таню и Машу и друзей — Шмидт [1] и Бирюкова, пробыли мы там 3 дня и должны были ехать сюда. Здесь я пробуду эту неделю и, может, начало будущей, масляницы — вот тебе распределение времени ⟨...⟩ Сегодня побегу устраивать картину, чтобы показать Л. Н. и ученикам [2]. Это я тебе пишу рано утром, все спят, но Л. Н. уже встал и заходил ко мне. Да, друг мой, правда на его стороне, потому что радость на его стороне — радость растет, а не умаляется ⟨...⟩

101 ИЗ ДНЕВНИКА В. В. ПЕРЕПЛЕТЧИКОВА

14 февраля [1894 г.]

⟨...⟩ В субботу был у нас в Обществе любит[елей] худ[ожеств] очень интересный вечер, чтение Кольцова я не застал, не застал и спора, но удалось услышать речь Н. Н. Ге, старика, о пейзаже. Говорит он мастерски и с жаром. Он говорил об идее в пейзаже; сперва, говорил он, пейзажисты писали виды, вспомнил Воробьева, Лебедева, Щедрина. Затем появился Шишкин и изобразил наглядно жизнь дерева; дерево писал он так, что чувствовалась почва, на котор[ой] оно выросло. Затем появился Васильев с живыми облаками, появился свет — его дал Куинджи,

и наконец появились художники-поэты. Поэзия в пейзаже это уже религиозное настроение, художник уже видит бога в природе, приходит в восторг и восторг свой передает при помощи красок и рисунка. Появились пейзажи с настроением. Вечер кончился ужином с тостами ⟨...⟩

102 Н. Н. ГЕ — Т. Л. ТОЛСТОЙ

[23] февраля 1894 г. [Москва][1]

Милая, дорогая Таня, я слышу этот милый дорогой голос, когда читают твое письмо ⟨...⟩ Этот раз мы, может быть, не скоро встретимся, но это не помешает нашему сближению ⟨...⟩ Все это время я думал о вас, моя дорогая художница ⟨...⟩ Ты, милая Таня, и там увидишь многое, многое, что нужно видеть, пожалуйста, не пропусти случая, познай то, что есть в этих могучих французах. Они во многом идут впереди, а нам следует идти за ними[2] ⟨...⟩ Милая Таня, я буду очень и очень рад ежели хотя два слова ты мне напишешь в Петербург, и я сейчас же расскажу, что я буду испытывать в Петербурге. Здесь относительно картины я спокоен, точно все кончено. Картина оценена, даже мне заказано повторение[3] и я совсем успокоился. Но наступает переезд в Питер, там опять буря новая — ну, да как бог даст ⟨...⟩

103 В. Д. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

4 марта [18]94 г. [Петербург]

⟨...⟩ Сегодня у нас на выставке был президент Академии и сказал, что картина Ге не будет допущена ⟨...⟩ Вообще его картина ⟨...⟩ никому из Товарищей[1] не нравится, а Маковский вчера у Лемоха ее ругательски ругал ⟨...⟩

104 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

8 марта 1894 г. [Петербург]

Дорогой друг Лев Николаевич.

Наконец все то совершилось, что должно было совершиться. Картина снята с выставки и при этом моему наблюдению представились драгоценные данные. Я получил бумагу от цензора Никитина, в которой сказано, что «по распоряжению градоначальника ваша картина должна быть снята и поставлена пока в особую комнату». В эту минуту должен был приехать в. кн. Владимир, президент Академии, а потому картина на это время осталась на месте. Я был в числе трех, которые накануне приглашали его приехать на выставку. Я был рад, что меня выбрали в число этих трех. Я воспользовался этим, чтобы выразить ему, что я не будирую и не враждую лично против него. И вот, я опять его видел, когда

он подошел к картине. Он сказал: «Ну, да нечего спрашивать, это картина Ге». Затем, видимо, воздержался говорить свое мнение. Тогда я ему сказал: мы получили бумагу от градоначальника с требованием снять эту картину с выставки. Но я желал бы слышать его мнение. Он мне ответил: вы желаете, я вам скажу, я тоже запретил бы эту картину; для нас собственно безразлично отношение к этому предмету, но нужно считаться с толпой, ей это покажется карикатурно, а этого делать нельзя. Я не возражал и не говорил больше с ним, но он, уходя, сказал Брюллову на вопрос: что делать с картиной — оставьте так до приезда государя. Государь должен был приехать в субботу после причастия, и потому Вааль[1] приехал и велел убрать картину в другую комнату, чтоб не смутить государя, после причастия, такой картиной. Но государь не приехал и картина простояла до другого дня. Государь приехал; увидав картину, он сказал: «да ведь это бойня». В. кн. начал громко кричать, что это карикатура, и государь прошел. Затем несмотря на то, что она стояла не на дороге, пришел опять в другой раз. Стоял, смотрел и затем сказал: «как странно, что этот художник пишет эти картины иначе, чем он написал портрет девочки 3 года тому назад»[2], и ушел.

Граф И. И. Толстой, вице-президент Академии, меня еще больше утвердил в том, чего я не подозревал, что «эта картина потому будет запрещена, что этот сюжет не имеет особого значения, так как эта религия стоит в ряду всяких религий, и что придавать значение не следует, а картина эта неприятна». И вот выходит, что я потому нежелателен, что я даю значение не соответственное, что к этому нужно относиться не с верой, не с признанием, а просто как к каждому сюжету в ряду всех художественных сюжетов. Этого, я признаюсь, не ожидал, я думал, что меня упрекают в неверии, а оказывается я виноват в том, что слишком верю. С этим я согласен и не протестую и принимаю как должное 〈...〉

105 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ

14 марта 1894 г. Москва

〈...〉 То, что картину сняли, и то, что про нее говорили,— очень хорошо и поучительно. В особенности слова «это бойня». Слова эти все говорят: надо, чтобы была представлена казнь, та самая казнь, которая теперь производится, так, чтобы на нее было так же приятно смотреть, как на цветочки. Удивительная судьба христианства! Его сделали домашним, карманным, обезвредили его и в таком виде люди приняли его, и мало того, что приняли его, привыкли к нему, на нем устроились и успокоились. И вдруг оно

начинает развертываться во всем своем громадном, ужасающем для них, разрушающем всё их устройство, значении.

Не только учение (об этом и говорить нечего), но самая история жизни, смерти вдруг получает свое настоящее, обличающее людей значение, и они ужасаются и чураются. Снятие с выставки — ваше торжество. Когда я в первый раз увидал, я был уверен, что ее снимут, и теперь, когда живо представил себе обычную выставку с их величествами и высочествами, с дамами и пейзажами и nature morte'ами, мне даже смешно подумать, чтобы она стояла ⟨...⟩

106 Н. Н. ГЕ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

21 марта 1894 г. [Петербург]

Дорогой Лев Николаевич, получил я ваше дорогое мне письмо — спасибо вам. Я не унываю и не унывал, был даже более чем спокоен, зная вперед, что так будет, но все-таки такая поддержка от вас, от милого дорогого Левы, от всех моих друзей — дочек ваших, Черткова, Бирюкова — отовсюду. И здесь много людей с поразительною одинаковостью относятся к картине, т. е. к содержанию ее; картина исчезла и это мне награда, я тронут до глубины души, и с новой энергией буду исполнять свой долг до смерти ⟨...⟩ Картина моя поедет летом в Лондон[1] и я этому радуюсь, этот путь стал единственным для русских ⟨...⟩

107 Н. Н. ГЕ — В. Г. и А. К. ЧЕРТКОВЫМ

[Март 1894 г. Петербург]

⟨...⟩ Относительно вашего мнения о размере картины, вы очень заблуждаетесь — размер не есть вещь произвольная. Размер перевести на язык слов будет: сказать громко на площади или сказать тихо двум, трем приятелям. Вы поймите, что картина картине рознь. Как же великую истину, сказанную Христом так сильно и живо ⟨...⟩, как же это сказать на ухо, да еще без всякой иллюзии? ⟨...⟩ Не могу я допустить, чтобы вы сами этого не чувствовали. Даже те, которые ненавидят Христа ⟨...⟩ что свет затемнили тьмой,— даже те поняли это и запретили слишком явно выяснять истину, чтобы ее выносить на выставке, т. е. на площади. А ежели размер стесняет передвижение, то я на это смотрю так, ежели для того, чтобы люди полюбили Христа, нужно проломать гору — то, разумеется, ломай —ведь ломали же, чтобы возить трюфели и одеколон. Я думаю об этом нечего и задумываться ⟨...⟩

Я картину взял к себе и теперь нечего об ней думать — время ее еще не пришло. Будем ждать.

108 Н. Н. ГЕ — Л. Л. и Т. Л. ТОЛСТЫМ

[Март 1894 г. Петербург]

Дорогие мои милые Лева и Таня. Спасибо вам за ваше горячее письмо. Оно мне нужно и пришло как раз, когда нужно мне — я только что вернулся от Товарищей и душа моя была крепко огорчена 〈...〉 Картину приютили мои приятели[1] и я там буду писать повторение для Солдатенкова (в уменьшенном виде), а затем Товарищество посылает на июль выставку в Лондон, я же в мае хочу выставить в Париже и вот прошу тебя, милая Таня, пойди к Прянишникову, его имя Иван Петрович[2], адрес его Avenue de Villiers, № 37 〈...〉 Передай ему, что я хотел бы выставить картину в Париже и может ли он мне помочь в этом. Я бы послал картину на его имя, ежели он согласен, и если может это устроить, то я буду рад. Мне нужно еще, чтобы он, уезжая в Россию, кого-нибудь мог бы мне указать такого, к которому я мог бы обратиться с просьбой переслать ее в Лондон в известное время в летний сезон Лондона, где будет наша выставка 〈...〉

109 Н. Н. ГЕ — Н. Н. ГЕ-СЫНУ

[Март 1894 г. Петербург]

〈...〉 Я сижу здесь ради своей собственной выставки, я устроил в частной квартире своих друзей. Даю именные билеты и уже прошло 400 человек, и еще идут и идут. И все это без публикаций, без статей. Но картина одинаково на всех действует поразительно; получаю письма. Но перед страстной закрою и двинусь в Москву 〈...〉

110 Н. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

21 мая 1894 г. Киев

Дорогой Павел Михайлович. Был я на съезде[1] в Москве и заходил к Вам, но, как и я сам понял, почему не застал Вас дома. Вам было бы тяжело выносить этот длинный ряд приветствий, но, с другой стороны, и жаль: Вы бы осязательно почувствовали, что Вы вместе с нами сделали. Я видел Ник[олая] Серг[еевича], Вашего племянника, и он меня тронул своим душевным ответом на речь, которую я сказал 〈...〉 чтобы объяснить значение того, что́ это образованное общество чествовало своим съездом. Хотел я еще Вас видеть, чтобы разъяснить отдельное слово, которое Вы мне вскользь сказали по поводу моей последней картины «Распятие». Вы ее оценили, и вместе с тем я этого не понял. Вы сказали, что она «нехудожественна», и это как бы уничтожает ее достоинство. Это слово старое, но его не было среди нас во время широкого могучего роста русского искусства. Оно не могло и быть, так как его нельзя сказать

о художестве живом; оно является как протест против живого движения искусства. Ежели бы идеал искусства был постоянен, неизменяемый, тогда по сравнению с ним можно было бы сказать, что такое-то произведение нехудожественно, а так как идеал движется, открывается и все становится новым, новыми открытиями и усилиями художников, то такое слово является протестом относительно отброшенного устаревшего, бывшего идеала. Что это так, то стоит вспомнить, что такое понятие «нехудожественного» было приложено к Иванову, Федотову, Перову, Прянишникову, Флавицкому, ко мне, Крамскому («Христос»), Шварцу [2], Репину («Иван Грозный») и почти ко всем тем, которые делали что-нибудь новое, живое. Это же было и есть по отношению других искусств; литературы (Гоголь, Достоевский, теперь Толстой). Музыка — почти вся.

Я хотел лично с Вами об этом побеседовать, но не удалось, все равно пишу. Если бы это сказал другой, я пропустил бы, но от Вас, которого люблю, мне было больно услыхать это слово, от Вас, сделавшего так много для живого искусства. Это слово не наше, а наших врагов. Оно противоречит всей и Вашей и нашей деятельности. Я уверен, что Вы это сообщение с моей стороны примете тем, что оно есть для меня, как беседу искренно Вас любящего и уважающего *Николая Ге*.

VIII ПАМЯТЬ О ХУДОЖНИКЕ
1894—1903

1 Н. Н. ГЕ-СЫН — Л. Н. ТОЛСТОМУ

2 июня 1894 г. [Хутор]

Сегодня ночью умер отец [1], он приехал от Петруши из Нежина и, сойдя с извозчика, ему стало дурно, он пошел в дом, лег и стал задыхаться.

Прощайте, целую вас крепко.

Николай Ге.

2 ТОЛСТЫЕ — Н. Н. ГЕ

4 июня 1894 г. Я[сная] П[оляна]

Не можем привыкнуть к нашему несчастью, потеря огромная для всех, особенно для тех, которые, как мы, избалованы были его любовью. Как, отчего.

Толстые.

3 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. СТРАХОВУ

4 ... 6(?) июня 1894 г. Я[сная] П[оляна]

⟨...⟩ Получил ужасно поразившее всех нас известие о смерти моего бесценного друга Н. Н. Ге. Это был очень большой человек, наивный и «детик», как все гениальные люди ⟨...⟩ Мне ⟨...⟩ он дорог, как любящий, всегда милый друг. Я до сих пор ничего не знаю кроме того, что сказано в телеграмме: сегодня ночью скончался отец Ге. Телеграмма из Нежина, где жил его младший сын Петр ⟨...⟩

4 П. М. ТРЕТЬЯКОВ — П. П. ЧИСТЯКОВУ

4 июня 1894 г. [Москва]

⟨...⟩ Сегодня получил известие о смерти Н. Н. Ге, не знаю, что случилось, ничего не слыхать было о болезни. Жаль, заблудшийся, но истинный художник был ⟨...⟩

5 В. В. СТАСОВ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

9 июня [18]94 г. Спб.

⟨...⟩ Вот тоже ушел теперь от нас и Ге. Я в прежнее время никогда не считал его особенно большим художником, хотя знавши давно, чувствовал его чудную душу и светлое сердце. И после его «Тайной вечери» и после его «Петра с сыном Алексеем» я его всетаки считал не более как «хорошим», но еще не «отличным» художником, и всего ждал от будущего. Это *будущее началось*, по-моему, лишь в последнее, самое недавнее время. От сближения ли с вами, которым он словно бредил ⟨...⟩ или же просто от того, что сам собою вырос, он в последнее время затянул такую ноту, которая обещала в близком времени превратиться, пожалуй, в ноту великую.

Это я разумею про его «Оплевание» [1] и еще более про его «Распятие». На мои глаза, это «Распятие», даром что со множеством нехваток и недочетов, решительно высшее и значительнейшее «Распятие» из всех, какие только до сих пор появлялись в нашей старой Европе. Такого впечатления *ужаса, смерти,* такой трагедии в самом воздухе, везде вокруг, никто из живописцев, да и из публики, отроду еще не видал и [не] слыхал на свете.

Вот про этого-то человека, начавшего вдруг становиться чем-то вроде крупного и великого в 60 лет, я и задумал теперь написать, что могу. Хотите, Лев Николаевич, тоже помочь мне? Авось, вы мне сообщите про него то или другое, если вздумаете, а не то еще покажете иные из его писем ⟨...⟩ [2]

6 М. М. АНТОКОЛЬСКИЙ — В. В. СТАСОВУ

11 июня 1894 г. Париж

Сегодня я прочел Вашу горячую статью по поводу смерти Ге [1]. Очень, очень жаль, что он подольше не прожил; он, все-таки, один

из остатка людей 60-х годов, остался верен самому себе до гроба, хотя в последнее время говорил много лишнего. Но что мне в его болтовне. Он был человек дела.

7 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Д. А. ХИЛКОВУ

11 июня 1894 г. Я[сная] П[оляна]

⟨...⟩ Не могу привыкнуть к смерти Ге старшего Н[иколая] Н[иколаевича] (вы, верно, знаете) ⟨...⟩ Редкая смерть так поражала меня. Уж очень он был жив и очень был хорош, так что доброта его не замечалась, а принималась как что-то самое естественное. И потом мне казалось, что он так много еще может и должен сделать ⟨...⟩ От Колички нынче получил письмо, что он присылает к нам все его картины ⟨...⟩ Картины на меня мало действуют, но его распятие нынешнего года удивительная картина. В первый раз все увидали, что распятие — казнь и ужасная казнь ⟨...⟩

8 «Н. Н. ГЕ».

«В ночь с 1-го на 2-ое июня скоропостижно скончался от паралича сердца на хуторе своем, близ Нежина, известный художник Н. Н. Ге. За несколько недель до смерти мы видели его в редакции нашего журнала, куда он помещал и предполагал помещать в дальнейшем свои очерки и воспоминания [1]. Он был полон бодрости и умственной свежести, вдохновенно высказывал свои взгляды, объясняющие все его художественные произведения последнего времени, с блеском в глазах говорил о своей любви к жизни и о глубокой величественной таинственности смерти.

Близкий друг гр. Л. Толстого, он разделял его основные взгляды, и в его картинах — как бы ни относиться к отдельным его замыслам и деталям исполнения — всегда светилась оригинальная, ищущая новых, неизбитых и верных путей мысль...

В нынешнем году Ге привез в Петербург картину «Распятие»; хотя эта картина была помещена в небольшой частной квартире, но публики перед ней перебывало масса. На очень многих видевших картину, она производила весьма сильное впечатление. Чтобы дать понять мысль художника, мы позволим себе привести выдержку из написанной покойным Н. Н. записки, в которой он рассказал содержание картины. «Христос на кресте умирает. Около него рвется с креста к умирающему разбойник в ужасе; только что полюбил он первый раз, узнал любовь и теряет самое дорогое: Христа, который зажег в нем жизнь, любовь, правду. Этому ужасу, этому горю вторит буря; облака пыли, песку сливают небо с землей,— тьма надвигается, чтобы закрыть все».

Картина вызвала бурю негодования и восторгов ⟨...⟩ И 63-летний старик с юношеской живостью и неутомимостью давал объяснения, выдерживая споры, бегал по лестницам в шестые этажи и спускался в подвалы, так как интересовавшиеся его работой люди принадлежали к самым разнообразным слоям общества. На съезде художников в Москве Ге была сделана восторженная овация, которая являлась справедливым ответом на то сердечное внимание, которое Н. Н. оказывал каждому молодому собрату ⟨...⟩

9 Л. Н. ТОЛСТОЙ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

7—14 июня 1894 г. Я[сная] П[оляна]

Павел Михайлович.

Вот 5 дней уже прошло с тех пор, как я узнал о смерти Ге, и не могу опомниться. В этом человеке соединялись для меня два существа, три даже: 1) один из милейших, чистейших и прекраснейших людей, кот[орых] я знал, 2) друг, нежнолюбящий и нежно любимый не только мной, но и всей моей семьей от старых до малых, и 3) один из самых великих художников, не говорю России, но всего мира. Вот об этом-то третьем значении Ге мне и хотелось сообщить вам свои мысли ⟨...⟩ По тому ⟨...⟩ представлению, кот[орое] я имею об искусстве, Ге между всеми современными художниками, и русскими и иностранными, кот[орых] я знаю, всё равно, что Монблан перед муравьиными кочками. — Боюсь, что это сравнение покажется вам странным и неверным, но если вы станете на мою точку зрения, то согласитесь со мной. В искусстве, кроме искренности, т. е. того, чтобы художник не притворялся, что он любит то, чего не любит, и верит в то, во что не верит, как притворяются многие теперь, будто бы религиозные живописцы, кроме этой черты, кот[орая] у Ге была в высшей степени, в искусстве есть две стороны: форма — техника и содержание — мысль. Форма — техника выработана в наше время до большого совершенства. И мастеров по технике в последнее время, когда обучение стало более доступно массам, явилось огромное количество, и со временем явится еще больше; но людей, обладающих содержанием, т. е. художественною мыслью, т. е. новым освещением важных вопросов жизни, таких людей по мере усиления техники, которой удовлетворяются мало развитые любители, становилось всё меньше и меньше, и в последнее время стало так мало, что все не только наши выставки, но и заграничные салоны наполнены или картинами, бьющими на внешние эффекты, или пейзажи, портреты, бессмысленные жанры и выдуманные исторические или религиозные картины, как Уде или Беро [1], или наш Васнецов [2]. Искренних сердцем со-

держательных картин нет. Ге же главная сила в искренности, значительном и самом ясном, доступном всем содержании. Говорят, что его техника слаба, но это неправда. В содержательной картине всегда техника кажется плохою для тех особенно, которые не понимают содержания. А с Ге это постоянно происходило. Рядовая публика требует Христа-иконы, на кот[орую] бы ей молиться, а он дает ей Христа живого человека, и происходит разочарование и неудовлетворение ⟨...⟩ Я нынче зимою был три раза в вашей галерее и всякий раз невольно останавливался перед «Что есть истина», совершенно независимо от моей дружбы с Ге и забывая, что это его картина. В эту же зиму у меня были два приезжие умные и образованные крестьяне, так называемые молокане ⟨...⟩ Я посоветовал им сходить в вашу галерею. И оба, несмотря на то, что я им ничего не говорил про картину Ге, оба они были в разное время — были более всего поражены картиной Ге «Что есть истина».

Пишу вам это мое мнение затем, чтобы посоветовать приобрести всё, что осталось от Ге, так чтобы ваша, т. е. национальная русская галерея, не лишилась произведений самого своего лучшего живописца с тех пор, как существует русская живопись ⟨...⟩

10 Н. Н. ГЕ-СЫН — Т. Л. ТОЛСТОЙ

24 июня 1894 г. [Хутор]

Вы спрашиваете, Таня, как умер отец. Он приехал из Нежина от Петруши вечером в двенадцатом часу. Он постучал в окно. Я вышел его встретить с лампочкой и увидел, что он идет от телеги, на которой приехал, и несет в руках что-то в рогоже. Он был бледен, но шел бодро. Я поставил лампу и пошел взять его мешок и отдать деньги извозчику. Он прошел коридором в свою комнату, а я шел сзади с вещами и лампой, он вошел и сел, как всегда бывало садился к своему столу, на котором без него накопились письма. Я хотел зажечь его лампу, но он остановил меня, сказал что не надо, что ему дурно. Я обошел стол и помог ему лечь, он стал стонать и задыхаться, я позвал Зою, прося принести воды. Я ему дал воды и растворил окно, он ничего не говорил, только смотрел и мучился, стонал. Стали тереть ему руки, ноги, я ему налил воды на голову. Когда отворили окно, лоб стал как будто теплее, а руки все были холодны, ноги были теплы сначала, а потом и они похолодели.

Я побежал на конюшню и послал верхового за доктором, пока я бегал, он крикнул несколько раз, когда я вернулся он уже не кричал, а стонал и метался и задыхался. Он ничего не сказал до

самого конца. Потом он затих и сейчас же умер. До того, как я бегал, я надеялся, когда я вернулся, я уже понял, что он умрет. Я жалею, что бегал, может, он хотел сказать что-то криком, может, я понял бы.

Я послал Вам картины в Ясную, потому что лучше пусть они у Вас будут теперь [1]. Петруша уедет через месяц в Петербург, а ко мне уже раз приезжал чиновник от губернатора Скворцова и хотя, я думаю, что ничего не будет, но все лучше, чтоб картины были в сохранности.

Теперь мы фиксируем рисунки к евангелию и когда они будут фиксированы, я вам пришлю их ⟨...⟩

11 П. М. ТРЕТЬЯКОВ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

29 июня 1894 г.

⟨...⟩ Николая Николаевича я тоже очень любил, как человека, и глубоко уважал, как художника, вообще я всегда говорил, что это действительно настоящий художник.

Что же касается его произведений, в частности, более всего люблю «Тайную вечерю», потом «Петра с Алексеем», «В Гефсиманском саду», «Выход с тайной вечери» [эскиз], портрет ваш, Герцена и Шифа, много хорошего в «Милосердии»; других же его картин я не понимаю. В свое время я откровенно сказал Вам о непонимании художественного значения «Что есть истина?». То же самое я сказал и Николаю Николаевичу, когда приобретал картину. За границей картина не имела успеха (нельзя брать в расчет статьи, оплаченные Ильиным), скорее, возбуждала недоумение. Когда я вновь посмотрел на нее по возвращении, то усомнился, можно ли поставить ее в галерею. Никому она и из моего семейства, и из знакомых, и из художников, кроме, может быть, только Н. А. Ярошенко, не нравится. Спрашиваю время от времени прислугу галереи, и оказывается, что никто ее не одобряет, а осуждающих, приходящих в негодование и удивляющихся тому, что она находится в галерее,— масса. До сего времени я знаю только троих, оценивших эту картину, и к ним могу еще прибавить двух посетителей, о которых Вы говорите; может быть, на самом деле только и правы эти немногие и Правда со временем восторжествует, но когда? В последней его картине много интересного (ужасно талантливо), но это, по моему мнению, не художественное произведение; я это сказал Николаю Николаевичу [1]; я не стыжусь своего непонимания, потому что иначе я бы лгал. Я люблю произведения Васнецова ⟨...⟩ хотя, может быть, да и наверное, многие от них приходят в такой же ужас, как другие от последних произведений Ге ⟨...⟩

12 Л. Н. ТОЛСТОЙ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

15 июля 1894 г. Я[спая] П[оляна]

В дополнение к тому, что я писал вам вчера[1], хочется сказать еще следующее: различие главное между Ге и Васнецовым еще в том, что Ге открывает людям то, что впереди их 〈...〉 и опережает свое время на столетие, тогда как Васн[ецов] зовет людей назад 〈...〉 зовет их к неподвижности, суеверию, дикости и отстает от своего времени на столетие.

Простите меня, пожалуйста, если я своими суждениями огорчаю или оскорбляю вас 〈...〉 Ведь если есть какое-нибудь оправдание всем тем огромным трудам людей, кот[орые] сосредоточены в виде картин в вашей галерее, то это оправдание только в таких картинах, как Христос Крамского[2] и картины Ге и, главное, его картина: «Что есть истина». А вы эту-то самую картину, кот[орая] одна во всем вашем собрании сильнее и плодотворнее всех других трогает людей, вы ее-то считаете пятном вашей галереи, недостойной стоять в одном здании с дамами Лемана[3] и т. п. Вы говорите: Распятие нехудожественно. Да художественных картин не оберешься. Рынок завален ими, но горе в том, что они никому ни на что не нужны и только обличают праздность и роскошь богатых, служат уликой им в их грехах; а содержательных, искренних — содержательных картин нет, или очень, очень мало, а только одни такие картины имеют право существовать, п[отому] ч[то] нравственно служат людям. Ну, да я знаю, что я не убежу вас, да это и не нужно. Произведения настоящие, нужные человечеству, как картины Ге, не погибают, а своим особенным путем завоевывают себе признание. Оно иначе и быть не может. Если бы гениальные произведения были сразу всем понятны, они бы не были гениальные произведения. Могут быть произведения непонятны, но вместе с тем плохи; но гениальное произведение всегда было и будет непонятно большинству в первое время 〈...〉

13 П. М. ТРЕТЬЯКОВ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

26 июля 1894 г.

〈...〉 Не я считаю пятном галереи картину «Что есть истина?» К ней, как к труду истинного и высокоуважаемого мною художника, я отношусь с должным уважением. Когда получил и вновь посмотрел на картину, повторяю, усомнился, можно ли поместить в публичную галерею? боясь оскорбить православный русский народ, и опасения мои оказались основательными; повторяю, одобряющих картину вслух — совсем нет, а порицающих и возмущающихся

так много, что я опасаюсь, как бы в порыве негодования кто-нибудь не уничтожил ее или не потребовал бы убрать.

Я нахожу, что иметь один экземпляр необходимо и сохранить его и вообще для истории искусства и для будущего суда; но если бы я проникся необходимостью приобрести «Повинен» и «Распятие» то ведь поместить-то их в галерею было бы невозможно: они могут только сохраниться в частных руках, а в общественных галереях выставить не позволят.

Что же касается до ничтожности вещи вроде портретов Лемана, вы правы, но в деле живописного искусства есть сама живопись, и я совершенно понимаю Репина, решившегося печатно признаться, что он совершенно равнодушен к благим намерениям, а восхищается всяким пустяком, художественно написанным [1], иначе и не может быть для тех, кто любит собственно живописное искусство 〈...〉

14 Н. С. ЛЕСКОВ — Л. Н. ТОЛСТОМУ

1 августа [18]94 г. Мерекюль

〈...〉 О друге нашем Н. Н. Ге я, кажется, не могу писать и Стасову еще не отвечал [1]. Я часто говорю здесь о Ге с Шишкиным и Волковым и все раздражаюсь и убеждаюсь в огромных превосходствах Ге над всеми людьми его среды. Если писателю не легко протереть себе глаза и начать видеть, «где свет», то кольми паче сим, последователям Александра и Деметрия, делавшим статуэтки и храмы Дианы Ефесской [2]. Я бы на это и налег и даже на сем камени стал бы строить память Ге, но это раздразнит Александров и Деметриев, да и самому Стасову будет не по носу табак. Он уже меня вопрошает, когда они были лакеями? (в известном, конечно, смысле); а я не знаю, когда они таковыми *не были*?! И если не были в смысле подхалимства перед «заказчиками», то были «художественные нахалы». Ге ушел от всего этого и на прощанье со мною радовался на Валентина Серова, который *отказался* от должности в Академии художеств, п[отому] ч[то] не хотел делать пустого дела при очевидной невозможности учить искусству с хорошими целями. А 70-ти л[етний] Шишкин, и Репин, и В. Маковский, и tutti quanti все «свиньём поперли» и будут ходить в мундирах и «вицмундирных фраках» [3]. Ге хотел туда идти «что бы поглядеть этот срам», которому себя предают люди сытые, прославленные и «никем-же гонимые — сами ся гонят» 〈...〉 Я бы по поводу Ге все говорил колкости и обиды этим «прирожденным холопам», и Стасову это было бы неприятно; а потому, вернее всего, я откажусь писать о Ге [4].

15 Л. Н. ТОЛСТОЙ — Н. Н. ГЕ-СЫНУ

12 августа 1894 г. Я[сная] П[оляна]

⟨...⟩ До сих пор я делал только то, что переписывался с Третьяковым ⟨...⟩ Я, кажется, внушил ему отчасти всё значение того, что оставил Ге, и, будучи в Москве, буду стараться устроить через него, или Солдатенкова, или кого еще — музей Ге. Моя мысль та, что надо устроить помещение и собрать в него все работы Ге и хранить и показывать. Об издании рисунков не могу сказать, не видав их. Если вы будете уезжать из хутора, перешлите их сюда, в Ясную. Мы рассмотрим и пока будем хранить ⟨...⟩ Ну, вот и всё о наследстве отца вашего. Я теперь сижу часто в мастерской Тани, смотрю на обе картины [1], и что больше смотрю, то больше понимаю и люблю. Картины эти слагались в сердце и голове художника — да еще какого — десятки лет, а мы хотим в 5 минут понять и обсудить ⟨...⟩

16 П. Н. ГЕ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

28 марта [18]95 г. С.-Петербург

⟨...⟩ Выставка кончилась [1] и надо разослать картины. На основании нашего соглашения в Москве я вышлю Вам четыре холста: «Первые вестники воскресения», два «Распятия» и «Голгофу». Таким образом, у Вас будет 5 вещей отца (считая и «Суд», который, вероятно, уже у Вас). Из всех этих картин была выставлена, как Вы знаете, только одна, а именно «Голгофа». [Но] она была снята еще до открытия выставки по распоряжению цензора Никитина, который просто письмом сообщил, что он считает нужным снять портрет Герцена [2] и эту картину. Никакого особого распоряжения по этому случаю не было сделано, и потому я думаю, что помещение этих вещей в Музей не может встречать препятствий. Но, во всяком случае, прошу Вас сообщить мне, что Вы в настоящее время обо всем этом думаете ⟨...⟩

17 Н. Н. ГЕ-СЫН — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

22 марта 1897 г. [Хутор]

Многоуважаемый Павел Михайлович.

Все картины, эскизы, этюды и рисунки моего отца, список которым я прилагаю в этом же письме, я передаю в дар в Вашу галерею, с тем, чтобы эти произведения как теперь, так и тогда, когда галерея перейдет в заведывание города, представляли цельное собрание произведений отца [1].

Николай Ге.

18 П. М. ТРЕТЬЯКОВ — Н. Н. ГЕ-СЫНУ

27 марта 1897 г. Москва

⟨...⟩ Произведения Вашего покойного отца Николая Николаевича Ге, которые Вы числите находящимися в галерее города Москвы: шесть картин, 14 эскизов, 2 портрета, 32 этюда и 62 рисунка, которые Вы желаете передать галерее, будут выставлены постоянно в галерее, в течение года, считая с сегоднешнего дня.

Те же произведения, которые по каким-либо соображениям нельзя будет экспонировать публично, будут выставлены в специальном помещении Галереи [1], если у Вас нет других соображений.

Альбом и другие произведения Н. Н. Ге, которые Вы пожелаете передать Галерее, будут приняты на тех же условиях ⟨...⟩

19 Н. Н. ГЕ-СЫН — В. В. СТАСОВУ

18 августа 1903 г. Onex. 27 Près de Genève. Suisse

Дорогой Владимир Васильевич.

⟨...⟩ Теперь о «Распятиях» (были выставлены оконченное «Распятие» и его вариант) [1].

Выставка продолжалась 20 дней, от 10 до 30 июня. Народу перебывало много. В первый день было человек 200 с лишком. Были по преимуществу русские, но много было и французов ⟨...⟩ Выставка была в помещении, где постоянно выставляются всякие художественные вещи на продажу. Это «Salon» журнала «La Plume». Мне там дали залу даром ⟨...⟩ Через две недели я открываю выставку, опять же «Распятия», в Женеве. Мне здешнее правительство дало залу в Palais electoral от 1 до 30 сентября. Я еще не знаю, но мне кажется, что здесь эта картина будет интереснее [2] ⟨...⟩

Для отцовской биографии я собрал очень много материалов, и потому воспоминания о нем выйдут порядочные [3]. Задерживать же выход в свет Альбома [4] я не хотел из-за этих воспоминаний ⟨...⟩ Вот я и составил краткий текст, состоял он из страницы вступления и потом каталога. В этом каталоге я, сколько мог кратко, изложил сюжеты картин, часто, где мог, заменил изложение выписками из писем отца и прибавлял небольшие биографические черточки. Все это я послал одному моему приятелю, который предложил мне провести текст в цензуре ⟨...⟩ Текст не пропустили, а вместо него выпустили какой-то безалаберный и перепутанный список [5] ⟨...⟩

Мысль издать отцовские произведения у меня была с его смерти. Но только попавши в Москву в 1900 году я увидел возможность начать это дело. Я жил в это время у Льва Николаевича и писал ему «Воскресение». Живя в Москве, я познакомился с Козьмой Терентьевичем Солдатенковым. Я прямо обратился к нему, рассказал ему свои планы, он очень сердечно отнесся к этому делу и

обеспечил его начало [6] ⟨...⟩ Я нашел хорошую фотографию и фототипию Шерера и Набгольца, собственно Альберта Ивановича Мея ⟨...⟩ Сначала я собирал, а Мей снимал все, что было в известных мне руках и музеях, а потом два года ездил по России и разыскивал то, что было в неизвестных руках ⟨...⟩ Так я нашел в Харькове картину «Пушкин в Михайловском». Эта вещь принадлежала Некрасову, а после его смерти его наследники отправили ее Фельтену, где ее увидел, как он мне рассказывал, приехавший из Харькова Филонов и купил ее. Она у него и сейчас находится. Отец и умер, не зная, где она ⟨...⟩ Снявши около 340 фотографий, я решил выпустить Альбом ⟨...⟩ Около сотни осталось не вопроизведенными, потому ли, что это были варианты менее интересные того, что уже вошло, или потому, что эти вещи были сняты после того, как альбом был скомпонован. Все это ⟨...⟩ и все, что я еще найду, я надеюсь издать вместе с воспоминаниями ⟨...⟩ Я знаю все, что сделал отец, и до сих пор не нашел многого, а может, и не найду ⟨...⟩ Остались неизданными рисунки из альбомов и много угольных эскизов. Кроме того, не изданы рисунки к «Чем люди живы» и «Кающемуся грешнику». Мне цензура пропустила их, но я хотел их издать отдельным изданием с текстом Льва Николаевича. Цензура мне пропустила только рисунки и отрывки текста под ними, но текста полного не разрешила. Так это дело и осталось пока без движения ⟨...⟩

Когда откроется выставка в Женеве, я Вам напишу ⟨...⟩

Завтра еду в Лозанну к Герцену, попрошу его дать мне портрет его отца — он у него есть в повторении [7] — для выставки. Выставка в Женеве простоит до 1 октября ⟨...⟩

IX СТАТЬИ БЕСЕДЫ И РЕЧИ Н. Н. ГЕ

1 ПИСЬМО УЧЕНИКАМ КИЕВСКОЙ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

[Плиски, апрель 1886 г.] [1]

Любезные друзья, вы знаете, что такое форма живая и что такое форма мертвая. Вы догадались, что форма живая вызывается содержанием истинным. Я сказал вам, что совесть даровитого, т. е. видящего, определяет содержание, обладание истиной; пробуждение к истине будет счастье, будет то, что дороже всего для человека; обратное: страдание, несчастье, указывающее об истинном,— вот содержание тоже. Вам я показал, как богата живая форма в обыкновенном смысле, т. е. указывал просто на жизнь — какое же богатство, когда содержание истинное, живое вызовет и форму живую, чтобы выразить это содержание. Сидя здесь и думая о всех нас, которым открылось это новое истинное искусство, я захотел вам сказать, какие способы учения. Очевидно, что способы учения мертвой формы не годятся, и действительно: неподвижность, мертвенность, иллюзия до обмана веще-

ственности — вот то, что считается совершенством при этом способе изучения. При живом содержании и мертвой форме невозможно заставить чувствовать, невозможно задержать в действительности жизнь, значит и способ выражения, передачи должен быть иной. Мертвый способ устроен для бездарных, слепых, холодных, невидящих, неслышащих; оттого им и нужна и только возможна буквальная передача. Для даровитого, видящего, слышащего, понимающего нужно одно: быть живым, чутким, наблюдающим, помнящим и быть, главное, полным тем содержанием, которое в сердце, и никогда его не покидающее. Учите все и учите разумно, живите так, чтобы быть готовым дать ответ на вопрос. Не мастерская сохранит условия передачи, а душа ваша, сердце. А ежели и нужна когда-нибудь проверка тех механических, условных, материальных форм, то это всегда можно сделать. Товарищ, брат такой же всегда послужит; из глины всегда можно вылепить всю сцену, осветить тоже можно; складки, т. е. ходы, старые мастера делали из тряпок в малом размере и для того мочили, чтобы складки уменьшить соответственно. Живая цель вызовет множество новых способов, которые каждый из нас найдет и передаст другому, как я теперь вам все передаю. Главное, на что я обращаю ваше внимание,— поймите, что значит, что вы художники — вы одаренные богом люди, и как таковые вы все понимаете, ежели же не понимаете, то жизни никто никогда не выучит; вы это знаете и без меня. Жизнь не останавливается, а живете же и все и теперь любите то, что дорого и мне и вам. Один из самых лучших способов передавать живую форму — ежедневно по памяти изображать то, что вам встречалось дорогого — будь это свет, будь это форма, будь это выражение, будь это сцена,— все, что остановило ваше внимание.

Вы увидете, что ваша способность замечать так усилится, что вы до малейших подробностей будете в состоянии передать по памяти [виденное]. Я в голове, в памяти принес домой весь фон картины «Петр I и Алексей», с камином, с карнизами, с четырьмя картинами голландской школы, со стульями, с полом и с освещением — я [был] всего один раз в этой комнате, и я был умышленно один раз, чтобы не разбить впечатления, которое я вынес. Я искал ковер, чтобы покрыть стол в этой же картине, я его нашел на одной голландской картине и зачертил только одну форму узора.

Я сделал весь ковер со всеми цветными узорами и перспективой, как мне было нужно,— все сделал дома, не бегая проверять. Все приемы устройства у себя в мастерской всех вещей всегда будет мертвенность. В картине «Тайная вечера» я вылепил

всю сцену из глины в грубых чертах и с этого подмалевывал всю картину. Для [изображения] Иуды просил товарища накинуть плащ и по памяти изобразил движение, Христа и Иоанна тоже по памяти [писал] с товарищей. Я говорю вам не потому, что это делал я, а потому, что и я, нуждаясь в живой форме, не нашел другого способа, как живого. Он только один истинен, и я его вам потому указываю. Бог вам помогай.

Ваш *Николай Ге*

2 ИЗ «БЕСЕДЫ ОБ ИСКУССТВЕ В КИЕВСКОЙ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЕ»

[Март 1886 г.][1]

⟨...⟩Что значит писать сухо? ⟨...⟩ Вопрос этот относится к процессу работы живописи, сам по себе вопрос в исключительном разрешении ограничен и узок; но этот вопрос, хотя бы и разрешенный в этом смысле, будет понятен только, когда будет выяснено другое, общее, важное в искусстве, из которого естественно вытечет и частное решение этого вопроса и многих других однородных. Собственно, писать сухо значит писать мертвенно; писать живо значит писать живое как живое. Вы сами уже видите, что и в этом кратком сжатом ответе предполагается известным другое, что-то крупное, важное ⟨...⟩ Вы все, которые пришли сюда учиться ⟨...⟩ чтобы узнать то, что вам нужно знать для вашей задушевной цели. Эта цель каждому из вас дорога и она тесно связана с тем, что дороже всего человеку и что человек привык помещать на совести ⟨...⟩

Все вы знаете, что изучать нужно внешние предметы: вещи, материи, вещи металлические, углубления, т. е. перспективу линейную и воздушную, но самое главное ⟨...⟩ нужно изучать человека — его форму всю и отдельно голову и по преимуществу голову; вы предчувствуете, что фигура, голова будет ваша самая дорогая форма того, что вы захотите выразить. Но тут обыкновенно случается с учащимся ⟨...⟩ что он застает в школе изучение предметов, не соответствующих его внутреннему голосу ⟨...⟩ Вы встречаете изучение предметов второстепенных не как таких, а как самостоятельно существующих и составляющих особый род живописи или искусств ⟨...⟩

Когда искусство было искусством, когда оно было дорого по смыслу и цели своей, тогда было ясно, определенно, чему художник должен учиться — фигура человека, его голова были главные предметы изучения, так как жизнь человека, его мысль, его радость, его страдания были заветной мыслью художника. Художники изу-

чали и другие предметы, окружающие жизнь человека: предметы жилища, природы, небо, животных — все, что могло быть помещено в картине, и все, что требовало выражения картины. Фон картины всегда был живой, как фон живого человека, и изучать его нужно. По делений, особых родов не было. К картине Тициана «Убиение св. Стефана»[2] фон — пейзаж (лес), и мог бы быть отдельно в ряду пейзажей и был бы, наверно, лучше, чем все наши пейзажи.

Деления на особые роды появились недавно и неспроста. Художник был всегда хозяином своего произведения: один бог мог его руководить — художник это знал и свято хранил. Но мало-помалу в искусство вошел иной хозяин, который, не зная, не понимая значения искусства, вошел в искусство ради денег, которые понадобились художнику, а с деньгами в искусство вошло ремесло и мало-помалу вытеснило искусство и внесло свои ремесленные, денежные интересы — и вот появилось искусство как особый род: пейзаж, мертвая натура, металлические вещи, кожаные, бархат, убитые птицы, коровы, охоты, обои, мебель и с ними исторические и всякие сюжеты ради обстановки — все это можно назвать одним словом — *изображение фона,* картины без содержания 〈...〉 Хозяин, платящий деньги, желает, чтобы картина не беспокоила его, а льстила бы ему, а ему льстить может только один *фон,* содержание даже он допускает, выраженное, как фон. К этому стремится все наше искусство, и, несмотря на малое число лет, 25, 30 лет, уже этот ход можно не только приметить, но ясно видеть.

〈...〉Вы слышите: окончено, хорошо до обману, можно взять в руки; у критиков самых разнообразных — суждения к искусству вовсе не относящиеся; напр[имер], реально, либерально, в таком то стиле, в другом. Мы знаем, что искусство наглядно, ничего не требует предварительно, как сама жизнь: оно умиляет, восторгает, огорчает, радует, смешит. Этого вы никогда не услышите, а почему? По очень простой причине — вместо искусства давно на выставках показывается одно ремесло, задача которого — производить до обмана похожее на натуру 〈...〉 Такие произведения доступны ремесленникам 〈...〉 Вещественная форма, как мертвая, чрезвычайно доступная — не требует дара: ее можно скопировать 〈...〉 до обмана... Пейзаж, самая неудобная форма без содержания, и та доступна копированию.

〈...〉 Вот я вас здесь вижу до тридцати человек, попробуйте изучать и передать каждую голову. Вы увидите, что каждая голова потребует всего вашего творчества наново 〈...〉 Я в своей жизни написал более ста портретов, и ни одного раза мне не

пришлось написать одинаковым способом: каждое лицо особого характера потребовало наново искать способ передать этот характер, а что ежели я еще напомню вам, что эти головы еще потребовали бы передачу того выражения, которое каждый может иметь неограниченное число и столько же оттенков. Вы сами видите, что только предмет искусства стал живой, и форма явилась живая, бесконечно разнообразная. Изучение много значит при передаче этой живой формы, но одним изучением нельзя ее взять, потребуется то, что называют дар: дар от бога, которым нельзя владеть без его воли ⟨...⟩ Мертвая натура ⟨...⟩ — не все ⟨...⟩ надо знать еще и другое, гораздо важнейшее, и этого не узнаешь в школе, а где-то там, где учитель тот, кто дал для этого и дает дар,— то есть в жизни.

Живое содержание требует и дает живую форму, такое произведение будет художественное, так понимал великий художник Микель Анджело, потому он и определил — искусство поднимает душу от земли к небу. Форма же одна без содержания дает произведение мертвое — труп, вещь. Художник — тот, который вносит в свое произведение искусства свою живую мысль, то есть ту, которою он жил, которая овладела его душой, и он не может ее не высказать ⟨...⟩

Мертвое, вещь не требует понимания, ничего не говорит, всякое разъяснение не нужно — отсюда ложное понятие, что всякая картина хороша, которая не требует объяснения ⟨...⟩ Вспомните самую известную картину, и вам потребуется объяснение, и объяснение только усилит впечатление произведения искусства. Мадонна Рафаэля, Сикстинская — непременно надо знать, кто такой папа и кто с[вятая] Катерина. Как только это узнаете, что эта Мадонна есть самое полное выражение идеала того искусства, которое вдохновлено было культом Мадонны, христианско-католическое признание души человека соединено с языческим представлением божественной красоты — еще более поймете эту картину. «Страшный суд» Микель Анджело: когда узнаете, что этот великий художник передал в великой своей картине то вероучение Страшного суда, которое занимало всю западную католическую церковь, все народы до 1000 года, когда все ждали Страшного суда; когда вы узнаете что традиционно в этой картине: Микель Анджело сохранил Страшный суд всех предшественников своих; когда вы узнаете, что эта картина — страница Божественной комедии Данте; когда узнаете, что в этой картине Микель Анджело, страдая страданиями окружающих людей, искал выразить свою веру и надежду на справедливость, которая, по его мнению, одна могла остановить страдания всех несчастных ⟨...⟩ Тогда только

вы поймете живую мысль этого великого человека и великого художника 〈...〉

Итак, слияние двух искусств — слова и пластики — необходимо, это открывает новое громадное значение искусства 〈...〉 Соединение искусств только усилит впечатление, только сделает цель искусства достижимее. Это искусство не может служить, как и всякое истинное искусство, лицу, нескольким лицам. Это не роскошь, это потребность, без этого искусства ни один народ не жил и не живет.

Вы понимаете, художники, что, оттолкнув ремесло ремесленникам, вы возвратите искусство тому, кому оно принадлежит,— всем, всем без исключения. Всем нельзя говорить пустою формою, не станут ни слушать, ни смотреть; им нужно живое, истинное, им нужен богом одаренный человек, ясновидящий, радующийся радостью всех и страдающий страданиями всех. Награда ему — умиление, радость, слезы, деньги останутся ремесленникам. Чем же будут жить художники? Тем, чем живут все люди — работой. Искусство служит на благо людей, говорит великий художник нашего времени[3], он первый начал работать для всех за умиление, радость и горе 〈...〉

Николай Ге.

3 ЖИЗНЬ ХУДОЖНИКА ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

13 января 1893 г.

В 1840 году важная перемена произошла в академии художеств: училище упразднено и академия открыла свои классы только вольноприходящим[1]. Другими словами, этим преобразованием признан первый раз *талант*, только талант, а потому и предоставлено заниматься искусством только тому, кто его избрал по своей свободной привязанности к нему и желанию ему учиться. Роль членов академии выразится теперь так: одни, уважая и любя талант, ему помогут в достижении совершенствования, другие останутся равнодушными, но не будут ему мешать.

С 1850 года я близко знаю академию, я в ней учился, был ее пенсионером, был ее действительным членом, был членом совета. Расскажу, что знаю.

Так же, как и другие мои товарищи, я стремился сюда в академию, чтобы видеть Брюллова, чтобы видеть его произведения, о которых слава распространилась далеко рассказами очевидцев, так как не было никаких воспроизведений. Но нам не суждено было его застать: он больной, усталый от того чувства, которое он выразил, говоря о своей последней неоконченной картине, что это не «Осада Пскова», а досада от Пскова, уехал за границу[2], где

и умер в Риме. Картину «Помпею» я увидал. Месяцы, чуть не год я ничего другого не мог видеть; все заслоняла собою «Помпея» [3]. Среди товарищей, натурщиков я встретил к Брюллову ту же особенную любовь. Огромный запас рассказов, анекдотов о нем, его изречения, его замечания — как рисовать, как писать, как сочинять, что значит рисовать, что такое искусство,— все это питало нас во время наших исканий на новом пути, нам завещанном, по которому мы все, его ученики по духу, за ним шли.

Академия, т. е. совет, для нас был вроде Олимпа. Эти боги были недосягаемы. (Я видел одного Шебуева [4] ректора, к нему ходил просить позволения быть учеником академии). К ним подходили ближе ученики высших классов, натурных и программисты, т. е. те из учеников, которые имели право работать на золотые медали. Ученики учились друг у друга, а руководительство их принадлежало тем, кто признавал новые направления. Я понял живопись, когда увидал неоконченные портреты Брюллова, которые после его смерти достались брату его, Федору, и они были в его мастерской в академии [5]. Иному помог случай увидеть хорошо работающего ученика. Наглядность в этом случае великая вещь. Кто мог помочь наглядно, тот и руководил. Этим только можно объяснить то значение, какое имели для учеников, в смысле учения, два любимые Брюллова натурщика, оба — мужики: Тарас, Ярославской губернии, и Василий, Вологодской. Оба много работали, как натурщики у него, они были свидетелями его художественной жизни, множество фактов, мелочей, слов сохранилось в их памяти. Натурщик не слуга, он — больше товарищ, приятель, даже друг. Они оба любили Брюллова и многое нам при случае передавали. Тарас был сам любитель и отчасти художник; он собрал богатую коллекцию медалированных этюдов. Обыкновенно прислуживая в классах во время экзаменов, он первый знал решение совета, спешил поздравить ранее других ученика, получившего медаль, при этом просил подарить ему этюд; каждый на радостях с удовольствием дарил. Таких этюдов Тарас собрал много за большой период времени. Вот ими он и учил нас живописи: замечая слишком крайнее уклонение нашей манеры в какую-нибудь сторону, он приносил этюд, который наглядно нам указывал нашу ошибку, приговаривая: «Вот как надо писать». Мы тотчас поправлялись тем, что старались подражать этому этюду. Это он делал часто и таким образом держал нас в должном направлении. Как особую награду, он нам показывал этюд самого К. П. Брюллова. Другой натурщик, Василий, позируя в разных сюжетах мифологии и древней истории, не будучи грамотным, до того изучил эти предметы, что мог рассказывать эти истории и при этом мог показы-

вать позы из всех картин учеников и профессоров, для которых он служил натурщиком. Это была своего рода живая иллюстрация и истории, и истории искусств. Василий как бы восполнял скудость сведений этого рода. Музеи были мало доступны — Эрмитаж требовал фрака, которого зачастую не было, и дозволения, которое с трудом добывалось. Посещение же академического музея приобреталось подкупом сторожа и приходилось смотреть Рафаэля со страхом и оглядкой, чтоб не быть выгнанным буквально в шею смотрителем музея У[хтомским][6] который, выгоняя, приговаривал: «мало-те 3-й линии», т. е. той части музея, которая располагалась по 3-й линии в здании академии и которая была открыта для учеников. Конференц-секретарь академии, Г[ригорович], который, по уставу Екатерины, должен был быть искусным в науках, читал лекции[7], но на них он обыкновенно ругался или говорил, что он мог бы кое-что рассказать, но так как ученики невежды, то и не стоит им читать. Этим он и ограничивал свое чтение: к счастью его лекции не были обязательны.

Как же учили профессора? Среди них был один, который занимался свободно искусством, бар[он] П. К. Клодт. Он имел мастерскую, литейную, и музей живых зверей. Его работы известны всему свету[8]. Учительством он не занимался. Прочие же профессора мало посещали классы; деятельность их в деле учения ограничивалась экзаменами, а те из них, которые посещали классы, не могли быть желанными, и от многих ученики приискивали способы ускользать, так как жаль было дать рисунок окончательно испортить профессорскими чертами. Одни не умели сказать, другие не хотели и больше заботились о поддержании своего олимпийского величия. Добродушнее всех был проф. Марков. К нему почти все записывались в ученики, но он не мог руководить; в Риме, еще пенсионером академии, он затеял большую работу: «Христианские мученики в Колизее». Но для этого нужно было продление пенсиона — ему не разрешили, и он приехал без работы. Он имел эту грустную черту неудачи, которая тяжело легла на его душу. Вместе с тем его изречения были подчас смешны. Много про него и выдумывали ученики. Но в этом сочинении ученики верно изображали то, что составляло характерную черту всех профессоров, как учителей. Так ему приписали выражение, полное иронии: «Посмотрите Пуссена, Рафаэля, меня что ли». Им всем приходилось это говорить, так как все знали, что учить — значит показывать делом; жаль только, что не на что было смотреть; они не работали или делали *ничего,* по выражению Брюллова[9]. На две золотые медали ученики академии исполняли картины на заданную тему. Такие ученики получали мастерскую, и во время их работ,

которые продолжались с весны до осени, профессора несколько раз советом обходили мастерские, чтобы высказать свои замечания. Когда я исполнял последнюю программу на большую медаль, ко мне вошли, по обыкновению, профессора советом. Они входили группами, говоря между собою, и все, подойдя к картине, высказывали свои замечания, не слушая друг друга. Следить за ними не было возможности, да я и не старался, наученный опытом. Последним вошел член совета, мне неизвестный, я его никогда не видел; он подошел ко мне, положил свои две руки мне на плечи и сказал: «Молодой человек, не слушайте их, они сами не знают, что говорят,— делайте свое дело, не обращайте внимания ни на кого». Когда все ушли, я спросил у товарищей, кто такой этот профессор, и узнал, что это был Константин Андреевич Тон, ректор академии по архитектуре [10]. Он высказал ясно, ярко то, что каждый из нас давно знал. В искусстве можно учиться и нельзя учить в обыкновенном смысле, как учат предметам знания. Учит только тот, кто имеет дар и стоит в главе движения искусства. Такие учителя всегда были и будут, всякие другие учителя невозможны и ненужны. Эта истина подтверждается тысячею примеров, постоянно повторяющихся. Посмотрите на работы учеников, и на них вы всегда узнаете того художника, который своими произведениями учит их, где бы он ни жил — лишь бы была его работа налицо. Есть еще другого рода учителя, которые своею любовью к искусству собирают образцы искусства и этим учат. Такие учителя: Тарас-натурщик, Прянишников, Кушелев [11], Третьяков. Таковы музеи правительственные. Это самое доказал и Брюллов. Он своим талантом увидал натуру и поставил ее идеалом своего искусства для себя и для всех, так как натура всегда совершенна, как живая. С ним кончились русские Пуссены, Вандейки, Тицианы — с ним кончилось это идолопоклонство. Он уважал мастеров и доказал, что понимал их лучше всех: его копии с Рафаэля «Афинская школа» и с Доминикино «Иоанн Богослов», как копии, совершенны — это признано Римской академией, и все-таки он натуру поставил выше, а за ним и его последователи; это и составило его школу [12]. Над главными входными дверьми академии вставлена мраморная доска; на ней изображена следующая надпись: «Свободным художествам. Лета 1765». Это посвящение оправдал Брюллов.

Кроме учения в искусстве, эта масса учеников имела еще и другое отношение к профессорам, как к начальству или, вообще, как к людям, стоявшим по положению выше их. Надо заметить, что большинство учеников было из податных сословий. К стыду некоторых профессоров, эти бедные люди, лишенные свободы,

образования, подчас одаренные большими способностями, чем их учителя, были угнетаемы.

Попадая в более личные отношения, как помощники в работах, они исполняли еще и все служебные обязанности слуг, и все это безвозмездно, под тем предлогом, что учились специально и жили, т. е. могли жить, в мастерской профессора, спали без постели на полу, питались, чем попало. Имея рядом мастерскую, в продолжение 3-х лет, когда я писал программы, я познакомился с ними и близко знал их жизнь ⟨...⟩ Один из моих товарищей, такой же личный ученик будущего профессора, жил в его мастерской и помогал писать ему программу на звание профессора, т. е. писал ее. Этому ученику долго не давали серебряную медаль за рисунок, а за программу, которую он написал, его хозяин получил звание профессора. Этою ценою он заслужил постель; до этого он спал на сундуке. Множество учеников другого профессора мечтали получить вознаграждение в поддержке при получении медалей. Иным, редким, это удавалось, другие же только ловились на эту удочку и ничего не получали. Приближалась ревизия, т. е. кончался срок купленным свидетельствам, освобождавшим от податей до ревизии. Эти временные освободительные свидетельства стоили до 100 руб.; владетели таких свидетельств спешили получить звание свободного художника, звание это освобождало навсегда от податного сословия и давалось по уставу академии за голову, написанную с натуры, или за портрет. Наставало время всяких притеснений. Этюд или портрет представлялся в контору академии; там царствовал конференц-секретарь, и вот наставал его бенефис для отместки тем, которые осмелились ему не понравиться. — «Ты никогда не получишь художника, напрасно хлопочешь». — «От чего же, это зависит от совета». — «Я тебе говорю, не получишь».— «Когда-нибудь получу — не все же вы будете жить — умрете и я получу». Был и защитник их, Президент академии, герцог Лейхтенбергский [13]. Он велел всем давать; ему говорят: «Много их». — «Ничего давайте: у Николая Павловича много солдат, а художников мало». Вечная память этому доброму герцогу. Вот какая жизнь была этой массы людей, из которых выходили художники; большинство их тонуло в иконописи и учительстве.

Незначительное меньшинство достигало золотых медалей и прав совершенствовать свой талант за границей.

Только в Риме я встретился со своими предшественниками, непосредственными учениками Брюллова. Застал и старых художников и между ними знаменитого Иванова и его брата архитектора. Иванов был на отъезде в Россию, куда вез свою картину; я еще успел ее увидеть. Сразу чувствовалось, что в этой картине

достоинства громадны, но непосредственного впечатления она не производила, не имея иллюзии. Появление ее 10-ю годами позже, чем следовало, было для нее и для автора большим ударом. Значение ее останется, но в свое время она не была началом новой школы. Требования искусства были дальше ее [14].

Русские художники встречались в одной кофейной [15]; кто прежде был знаком, был товарищем, тот и здесь продолжал старое отношение. Знакомство было. Общественного же сближения не было.

Случилось особое обстоятельство. Приехал в Рим некий русский, Николай Павлович Шипов [16]. Русский на чужбине добрее, чем дома. Н. П., узнав, что в Риме живут русские художники, захотел их повидать, может быть, чтобы помочь им, зная, что художники люди бедные. Обратился он в канцелярию посольства спросить, как бы повидать русских художников; ему сказали, что их видеть не стоит: что они все пьяницы, народ беспутный. Не стоит! Н. П. не поверил: как же так, все пьяницы — не может быть! Не бросая желания видеть русских художников, он обратился к архимандриту (священнику посольской церкви). Сообщил ему свою печаль: как жаль, что русские художники пьяницы и что, несмотря на то, что ему сказали это в посольстве, ему все-таки не верится. — Архимандрит его утешил, говоря, что это неправда, что он их почти всех знает, и что они народ степенный, работают, даже пожалел, что уж очень они себя убивают этой работой. Н. П. обрадовался, попросил адрес и начал свой объезд. Был он и у меня.

Как нарочно, недавно перед этим меня тронуло посещение одного русского. Это был Волхонский (декабрист) [17]; кое-что знал я о декабристах, слышал о них в детстве. Волхонский меня истинно обрадовал своим просвещенным деликатным обращением. Он пересмотрел работы и, остановившись на портрете, выразил неподдельное удовольствие видеть прогресс русского искусства; он выразил, что такого рельефа и света он еще не встречал. Это меня удивило и я сейчас его спросил — неужели он не знает Брюллова, и он мне сказал, что он оставил искусство с Кипренским, потому что был сослан в Сибирь. Я первый раз испытал особенное чувство — чувство уважения и любви к человеку высокого достоинства.

Возвращаюсь к посещению моей мастерской Н. П. Шиповым.

Стук молотка в дверь. Отворяю: входит, называет себя — Н. П. Шипов. «Как я рад вас видеть! Можно посмотреть?» «Сделайте милость». Посмотрел эскизы, этюды, портреты. «Позвольте мне приобрести что-нибудь». Я отвечаю — зачем приобретать, возьмите так, ежели нравится; это не картины, это этюды, эскизы —

они цены не имеют. — «Нет, нет! Зачем даром, я не могу, я нарочно хочу приобресть, я хочу помочь вам. Здесь жить трудно». — Я отвечаю. Напротив, итальянцы народ добрый, жизнь не дорога. — Я рассказал ему, как два старика бездетные полюбили одного русского художника; он у них квартировал; перестали брать с него за квартиру, кормили его и даже давали деньги на сигару и на игру. Наконец, говорю — ведь я получаю пенсион от академии. — Да этого мало, ведь вы семейный? — Семейный, но мне довольно. — Ну, очень рад, что вот всех вас увижу, и рассказал мне, как он нас отыскал.

Иду к товарищам, узнаю, что он обращался ко всем с одинаковою готовностью помочь. У одного семейного, который не мог ехать домой, в Россию, так как не было средств, а за картину, как и все мы, боялся и не рассчитывал на сбыт, Н. П. купил условно картину, т. е. покупал только в таком случае, ежели картина не будет приобретена правительством, задаток же дал сейчас. Так он всех обошел, выпытав у всех, не может ли чем помочь.

Первый раз русские художники собрались, потому что явилось для всех общее, важное дело: заявить с своей стороны любовь и благодарность этому дорогому для нас русскому человеку, который не поверил, что мы ничего не стоим, а напротив, верил, что мы такие же люди, как и все, как и он сам, и только тогда успокоился, когда сам всех обошел и помог тем, кому нужна была помощь.

Тридцать слишком лучших этюдов, рисунков были сложены в папку, с надписью: «От русских художников Н. П. Шипову». Два выборных отнесли этот подарок и лично его передали ему. Н. П. был тронут до глубины души, обнимал, благодарил и затем пригласил всех нас к себе на обед. Семья его присутствовала. Мы пообедали. К концу обеда пели хором (все это было в отеле); итальянская прислуга радовалась нашею радостью. Н. П. предложил нам 10 тысяч рублей, как капитал для помощи нуждающимся. Мы отвечали, что соберемся, обсудим и ответим ему. В посольской церкви Президент академии, великая княгиня Мария Николаевна, обняла г-жу Шипову и благодарила за участие к русским художникам.

На другой день было второе собрание всех. Первый раз говорили речи. Флавицкий [18] говорил горячо, убедительно против принятия денег. Он доказывал, что мы не можем принять денег, что это нам не нужно, что мы пенсионеры правительства, что это внесет раздор и нарушит тихую, добрую, трудовую нашу жизнь. И я говорил не помню что, помню только, что я весь горел от радости. Я чувствовал, что что-то происходило хорошее, дорогое.

Огромным большинством голосов решили *денег не принимать,* а благодарить; каждому же отдельно предоставлялось принять помощь, ежели кому надо и кому Н. П. Шипов предложит. Так родилось общество русских художников. Устава не было, но общность интересов, взаимное уважение и любовь настали. Постановили собираться по субботам. В одну из суббот один товарищ Б[ронников] [19] предложил сделать выставку для Президента. Собрав сведения, что у кого есть готового, товарищи решили выставки не делать, так как выставить собственно нечего или очень мало. Тогда этот товарищ в следующую субботу заявил, что Президент посетила его мастерскую и выразила желание, чтоб мы сделали выставку. На это мы отвечали, что мы тогда сделаем выставку, когда получим приказ, так как ставить без приказа неоконченные вещи нельзя. Вслед затем мы получили приказ и тогда мы выставили все свои работы, оконченные и неоконченные, всё, что у нас было, в мастерской товарища, пенсионера Бронникова, выборные сообщили Президенту об исполнении ее приказания.

Президент выразила желание, чтобы кроме хозяина мастерской, из художников никого бы не было во время ее посещения. Так выставка состоялась; некоторые получили денежные награды 〈...〉

Срок моего пребывания за границей пришел к концу — я должен был вернуться в Россию. В академии я нашел замирание старого и нечто новое, непонятное. В ночном заседании Совет признал меня своим профессором, конференц-секретарь извинялся в том, что посылал мне выговор за мой краткий отчет [20]. Профессор Марков меня благодарил за мое появление; я не мог догадаться, в чем дело. Выставка была богата численностью произведений, вход был оплачен (кажется 30 коп.). Это было для меня новостью. Слышал я про какие-то неудовольствия по этому поводу, т. е. насчет сумм собираемых за выставку и насчет новых порядков (устав был изменен) [21]. Флавицкий, вернувшийся в Россию годом раньше меня, жаловался мне, что ему, привезшему картину «Христианские мученики в Колизее», после, кажется, 20-летнего отсутствия значительных работ пенсионеров — не только не дали звания академика, как это всем давали просто за возвращение; ему дали звание почетного вольного общника, и никто не заикнулся о приобретении картины. Пробовал я чрез конференц-секретаря узнать причину такого отношения академии к Флавицкому и узнал только, что им (Флавицким) остались недовольны, потому что он в своей картине похож на Брюллова. Я первый раз узнал, что быть похожим на Брюллова нехорошо; кто так думал, я не узнал, да и трудно было узнать что-нибудь, так как в акаде-

мии чувствовался какой-то разлад; вице-президент[22], новое лицо, приглашал меня в Совет, жалуясь, что все в нем спят, а профессор Марков жаловался, что Совет уничтожают. Конференц-секретарь ничего не мог объяснить, почему Флавицкий остается без всякой помощи; картина его, кажется, была приобретена уже после его смерти. Так я оставался в непонимании, что делается в академии, пока не встретился с одним молодым художником, которому был заказан рисунок с моей картины. Художник этот, увидав меня, обратился ко мне с просьбой поговорить о своем важном деле; он мне рассказал свою историю с академией; эта история была известная, история 13-ти, отказавшихся от конкурса и вышедших из академии. Он желал слышать мое мнение: хорошо ли он поступил — я ему отвечал, что ежели бы я был с ними, я сделал бы то же самое. Так я познакомился с Крамским — я был у его товарищей и познакомился с ними[23].

В 50-х годах в академии среди учащихся, будущих художников, началось новое движение под влиянием нового значения искусства, данного ему Брюлловым. Академия не отрицала этого движения и уступала новым требованиям. Ученики помимо программ, т. е. работ на заданные темы, представляли свободные работы и Совет допускал их и награждал; художники, не посещая классов, выставляли картины. Совет принимал и удостоивал медалями. Бронников двумя выпусками старше меня, помимо классов, которых не посещал, получил за картины право конкурировать на золотые медали. Получив их, был послан пенсионером за границу. Сухово-Кобылина получила золотую медаль за пейзаж[24], не быв в академии. На конкурс Совет предлагал несколько сюжетов и предоставлял ученикам выбор по желанию. Эта мера была переходною. С появлением разнообразия родов искусства затребована была еще большая свобода творчества. Академия сделала эту уступку; были допущены сюжеты жанра, исторического жанра,— картины Мясоедова, Чистякова[25]. Вместо того чтобы идти этим прогрессивным путем, который соответствовал развитию искусства, академия вдруг начала обратное движение. Такой поворот ничем не был оправдан. Результатом была история 13-ти. Устав академии сломан, прогрессивное движение искусства признано ненужным. Не 13 учеников, а 13 новых талантливых художников, действительных членов академии были изгнаны. Вслед за этим и Совет был обезличен. Профессор Марков был прав в своих ожиданиях. Президент отсутствовал. Остались вице-президент и конференц-секретарь вдвоем представлять и охранять интересы академии, т. е. искусства. Чем же ответили на это художники — они устроили общество, то, что художнику необходимо для своего совершенствования

и для развития новых поколений, вслед идущих, и приготовлялись к всемирной выставке, чтобы отстоять честь русского имени в деле искусства. Замечательная черта и здесь, как и в Риме, ярко проявилась в них. Художники искусство ставят вне интересов материальных: они бескорыстны. И напрасно думают, что художника можно купить. Это не может быть. Истинный художник хранит чистоту души. Он знает, что дар ему дан даром и не для продажи.

Парижская выставка 67 года для нас, русских художников, была яркой гранью, которой отделялось старое искусство от нового. Первый раз оно могло быть названо русским: оно было представлено самостоятельным творчеством по всем отраслям[26]. Уже этого явления было достаточно, чтобы понять, что это движение искусства, имея высший уровень, отвечающий высшим целям общества, не будет совместимо с тем механическим свалом всяких картин без разбора, которыми стали угощать публику академические выставки: не говоря об изображениях собак, овощей, задних сторон рамок, были выставляемы картины, которые требовали буквально ширм.

После парижской выставки я познакомился с молодыми художниками и между ними с Г. Г. Мясоедовым, который приехал в Италию; во Флоренции мы сблизились, часто и много беседовали о дорогом нам искусстве. Я помню, что между нами прошло сведение о передвижных выставках, которые устроены были в Англии по поводу поражения английских произведений на парижской выставке, в смысле вкуса. Этими выставками англичане думали поднять уровень художественного вкуса своих произведений вообще. Мы обсуждали вопросы, касающиеся положения художников, во мне запала мысль освободить художника от влияния покупателя на его творчество оплатой за выставку в пользу художников. С этой целью я устроил в Петербурге свою выставку с платой за вход в свою пользу[27]. Скульптор [Ф. Ф.] Каменский последовал моему примеру; мало-помалу это вошло в обыкновение и, кажется, сделалось общим правилом. Не одних нас эти вопросы интересовали. Артель в Петербурге попыталась сделать передвижение художественных произведений из Петербурга в Нижний[28]. Но само, как общество, стало неудобной формой для художников! Уровень искусства быстро поднимался. Крамской стал отказываться от заказов. Идея Иванова становилась и понятной и жи-

вой для художников; Иванов с ужасом отзывался о расписывании соборов индифферентными к предмету художниками.

Искусство, сделавшись народным, стало общественным достоянием. Число художников, готовых служить целям искусства и целям общества, увеличивалось. Недоставало формы учреждения, в котором могли бы осуществиться эти цели. Г. Г. Мясоедову принадлежит мысль устроить такое товарищество, соединив в нем московских и петербургских художников. Сам он жил в Москве. Сообщая мне об этом, он просил меня заинтересовать петербургских художников. Все того ждали и потому с охотой откликнулись на эту идею.

Приглашение москвичей было принято нами и наконец состоялось соглашение. Г. Г. Мясоедов составил устав Товарищества, его подписали и решили приготовить картины к будущему, 1871 году, и открыть выставку. Несмотря на необходимость такого Товарищества, которую почти все сознавали, многим стало жутко, когда настало осуществление его; каждый вероятно чувствовал, что что-то совершается не простое, каждый чувствовал на совести: смогу ли нести. В день открытия выставки несколько членов отказались[29]. Положение оставшихся было рискованное, но барка отошла от брега и нужно было плыть. Все, что было в наших мастерских, снесли на выставку; таким образом образовалось 40 номеров. Успех полный — был наградой. Победа одержана. В чем же она состояла? А вот в чем.

Художники, заслуживши уважение на Всемирной выставке, не могли иметь дома того, что было для них самое дорогое, самое существенное: совершенствовать свои дарования и сделать наиболее доступным свои произведения искусства по возможности всему народу. Им, главным деятелям Академии, ибо таково было их имя: *действительные члены,* не было места в академии. Целые десять лет они, одиноко, усиленно работая, искали осуществления своих заветных целей и наконец осуществили. Еще бы это не была победа!

Двадцать лет такого правильного совместного труда, участие идущего вслед нового поколения, отстаивание такого дорогого права — составят начало истории Товарищества, то есть истории новой академии; такая история будет назидательна. Бог даст мы ее изложим.

Н. Ге.

4 КИЕВСКАЯ ПЕРВАЯ ГИМНАЗИЯ В СОРОКОВЫХ ГОДАХ

3 октября 1893 г. Хутор

Мы жили в деревне. Осенью в начале сороковых годов мои старшие два брата отправлялись в Киев, в гимназию; меня, как

младшего, пожалели и оставили дома до нового года. Мне было завидно смотреть на братьев, которые уезжали, и тоскливо было оставаться дома без товарищей, да еще осенью и зимой, когда приходилось сидеть дома,— гулять не пускали. Наконец настала зима и к новому году отец мой собрался ехать в Киев; меня стали снаряжать в дорогу; сшили мне шубу из заячьего меха — мех был зашит коленкором, так как заяц линяет. Собрались в дорогу, закутали меня; мачеха положила мне краюшку хлеба за пазуху; по обычаю, посидели, поплакали, простились, посадили меня в кибитку; отец тоже сел, и поехали. Ехали мы не долго,— дня три — не больше. Дорога была хорошая; ехали скоро, должно быть, на почтовых. Приехали в Киев. Киев был не тот, как теперь,— он был главным образом на Печерске — Московская и Никольская улицы были главные улицы,— в Липках, как и теперь, затем на Подоле и на старом Киеве, который кончался у Золотых ворот [1], где был вал, защищающий город. Остальное — были пустыри и провалья, носившие разные названия. На одном из пустырей строился университет, и место это называлось «Новое строение». Остановились мы в известной тогда зеленой гостинице, из окон которой был виден плац для военных упражнений. Отец брал братьев в отпуск; ходили мы все трое по улицам, заходили каждый день в кондитерскую Беккерса на Московской улице. Разумеется, время свободы и гулянья пролетело быстро. Отец свел меня в 1-ю гимназию, в Липках, где теперь духовное училище. Директор, А. Г. Петров, задал мне задачу разделить простое число на 9 — я не мог; Петров посоветовал отцу отдать меня в частный пансион на эти полгода, где мне будет легче и где меня приготовят. Отец согласился и отдал меня в пансион Гедуана, где я и пробыл до лета 〈...〉 [2]

Весна в Киеве. Тепло, оживление киевской природы, богатой всеми сторонами,— один Днепр чего стоит. Начались наши прогулки. Благодаря одному из товарищей, Анненкову, отец которого занимался раскопками древних остатков и строил Десятинную церковь на месте древней [3], мы ходили на эти работы. Я в первый раз узнал, что была древность. Каждый раз я узнавал что-нибудь новое. Я долго испытывал это новое для меня впечатление остатков прежней жизни. Потом я понял, что успех Н. И. Костомарова в Киеве, независимо от его дарований, усилился от присутствия остатков древней жизни, которые, связанные с современной обстановкой, невольно звали искать таких же остатков древнего человека среди живущих теперь. — Это самое я не только чувствовал, но понимал в Риме, читая римскую историю для своих художест-

венных целей. Это же чувство вызывало живой образ Петра в Петербурге 〈...〉

Настало лето. За мной приехали, чтобы везти домой в деревню. Товарищи прощались со мной, и Галле, учитель рисования, неожиданно для меня вдруг произнес речь, обращенную ко мне. В этой речи он пророчил мне славу художника [4]. Я почувствовал любовь и благодарность за это благородное обращение к ученику. Оно не могло не блестеть в то время, когда оскорбить, уничтожить, принизить считал своим долгом каждый за малыми исключениями 〈...〉

К августу месяцу этого же года дорогой наш дядя повез нас в Киев, меня — чтобы определить в гимназию [5]. Мы любили нашего дядю, он был брат нашего отца, моложе его десятью годами; он побаивался отца, как и мы, а с нами был, как товарищ.

Ехали мы на своих. Время было превосходное, тепло, фруктов много. Мы ехали пять дней. Эти переезды были — самое дорогое в детстве: дорога нарушает порядки — обыкновенное, скучное — все было ново, необычайно. Останавливались мы рано: заход солнца, новое место, постоялый двор, приятные запахи сена, навоза; вести лошадей на водопой верхом к речке, к колодезю, быть с истинным другом всех детей — с кучером; ужинать, гулять и потом спать на полу, на сене; рано до света вставать, чувствовать эту утреннюю прохладу; к жаре опять останавливаться часто в лесу или в поле, не в селе — тоже особое новое впечатление, даже мухи не несносны, а приятны своим жужжанием. Эти жидовские комнаты с особенным запахом мела и ржавыми стеклами, с заповедями на дверях; мы, грешные, часто выдирали их оттуда, как бумажки и, разумеется, не разбирая, что написано по-еврейски, бросали. Но как ни хорошо, а наконец Васильков, Глеваха, Пески и... Киев — конец очарованию! Я это чувство испытываю и теперь, подъезжая к Киеву, хотя и по железной дороге, и с другой стороны. Пожили с дядей на Печерске, на постоялом дворе 〈...〉 Дядя, горюя сам, наконец, отвез меня в 1-й пансион при Первой гимназии в Липках, на углу Лютеранской и Левашовской улиц.

Ученики были на дворе. Простясь с дядей, я пошел одиноко и увидел стоявшего между двух высоких лип (они и сейчас растут) новичка, не в казенном платье, а в таком, как и я был одет. Я к нему подошел и узнал, что и он сегодня поступил в 1-й класс. Мы обрадовались, стали сразу и товарищами, и друзьями; нам стало легче — одиночество пропало. Фамилия его была Бензинский [6]. С этого дня мы начали нашу жизнь в пансионе, и через

шесть лет в один день вышли. Мы были друзьями все время. Он любил особенно музыку, я — рисование. Он был круглый сирота; у него была только сестра, которая воспитывалась в другом семействе, и он ее не знал; у него ничего не было; в продолжение 6 лет у него буквально ни разу не было ни одного гроша. Окончив гимназию и поступив в университет, разумеется, в число казеннокоштных, он продолжал ходить в гимназическом платье. Он сам плохо знал историю своей семьи; в нем принимал участие один только человек, ему чужой, органист украинский. Он же давал ему уроки музыки. Сам Бензинский был сердечный, скромный и чрезвычайно умный и любознательный юноша. В свободное время мы не ходили в отпуск; мы с ним читали и перечли все, что можно было: все путешествия. Путешествие Кука нас очень интересовало. Прочли Вальтер-Скотта, что было Диккенса, своих писателей старых, в особенности Загоскина, войну 12 года Михайловского-Данилевского[7]. К нам присоединились еще 6 товарищей Бензинский и на них имел большое влияние. Среди нас установился высший уровень, которого мы держались все время. Благодаря ему мы не держались скверного обычая — угнетать меньших ⟨...⟩

Вначале мы еще застали в пансионе некоторую свободу, предоставленную ученикам: так, например, по праздникам те, которые не ходили в отпуск, имели право проситься в город на несколько часов. Мы с Бензинским не ходили в лавки, мы ходили гулять — подальше, иногда просиживали все время на горе, любуясь Днепром, или сходили вниз к нему. Зимой мы ходили к отцу нашего товарища Краузе, лектору университета[8], у которого была богатая коллекция гравюр, и он любовно нам предлагал ее рассматривать, или просто ходили сидеть на горе над Крещатиком, чтобы подышать свободным воздухом, а не пансионским, хоть и холодно было сидеть на снегу.

Среди начальников мы встретили замечательного человека и дорогого для нас директора гимназии Александра Григорьевича Петрова. Он был человек среднего роста, с большой головой, покрытой черными волосами; добрые и умные глаза, большая нижняя губа, как у античных голов, бросались в глаза. Говорил он порусски, прибавляя «с» к концу слов, говорил громко и приятно; был он человек простой и добрый; мы его любили и уважали. Он жил не с нами, но никто не знал, был он в пансионе или нет — сигналов о прибытии его не было. Часто он сидел в соседней комнате, а мы этого не знали. Приходил он к нам не как начальник, а всегда за делом: он приносил или новую книгу, или особенное

какое-нибудь известие, новое в науке или в искусстве или что-либо относящееся к явлениям общественным. Часто он приходил к кому-нибудь одному из учеников, желая ему сделать что-нибудь полезное. Подчиненные служащие не особенно его любили; они его боялись; мы же, напротив, радовались его приходу. Он не стеснялся временем, часто приходил, когда мы были уже в постелях, и вынимал газету, чтобы сообщить нам новость. Тогда один из учеников доставал сальную свечу из ночника и светил, мы же вскакивали с постелей и, надев на себя одеяла, его окружали, а Александр Григорьевич читал. При такой обстановке мы узнали, как поднимали ⟨...⟩ Исаакиевского собора громадные гранитные колонны. У нас любили музыку. Много учеников из поляков отлично играли на фортепиано. Часто меня заставал Александр Григорьевич слушающим хорошую игру. Он на цыпочках подходил ко мне, подсаживался и слушал сам и никогда не оскорблял меня замечанием, почему я не занимаюсь уроками. Он знал, что и это дорого, и это образовывает человека. В гимназии, входя в класс, он всегда имел с собою что-нибудь, чтобы предложить ученику: или ножик, или карандаш, или резинку. Во всех классах он встречал своих друзей по любви к образованию. Он дарил шахматы, книги, рисунки, диксионеры, все, что может служить развитию. Я помню, как один раз во время контрактов (ярмарка) встретил нас, оставшихся в пансионе на праздники Рождества, на Подоле, около контрактового дома. Он вошел в дом с нами, чтобы купить каждому что-нибудь. Меня он подвел к картинам, литографиям и предложил выбрать по вкусу, и когда я выбрал небольшую литографию, он остановил меня, говоря: «ты не церемонься, выбирай, что получше», и сам мне выбрал большую литографию «Лошадь». Он знал, что я дома, по праздникам, рисовал рисунок со Штейбена «Ватерлоо» [9], и желал дать мне что-нибудь крупное, чтобы помочь. Вот какой был у нас директор! Кто его знал, тот не мог его забыть и через 30 лет. В семидесятых годах я встретил его в Петербурге, на Английской набережной. Я подошел к нему, снял шляпу и сказал: «Дорогой Александр Григорьевич! Я счастлив, что могу теперь вам сказать, как вас любил и уважал мальчиком, гимназистом за ваше доброе, человеческое и просвещенное отношение ко мне».

К сожалению, он оставался не долго с нами [10]. Когда мы узнали окончательно, что он нас оставляет, мы целым пансионом, до ста человек, пошли не по парам, как обыкновенно ходили, а толпой к нему на квартиру выразить ему наше сожаление — мы это сделали не по внушению кого бы то ни было, а от чистого сердца. Нам было жалко расставаться с таким другом. Он нас

принял радостно — посадить нас было невозможно. Мы, как вода, залили его дом собою. Мы расстались. На его место поступил наш же инспектор, отставной артиллерист [11], человек добрый, но он не мог заменить Александра Григорьевича. Кроме А. Г. Петрова, у нас были еще дорогие для нас учители: учитель латинского языка — [И. С.] Нивинский; географии — [А. С.] Свитушков; математики — [Н. М.] Гренков и [А. Н.] Тихомандрицкий (он же профессор университета); русской словесности — [Е. А.] Арсеньев и русской истории — известный Н. И. Костомаров. Все эти почтенные учителя знали свой предмет, любили его, а потому у них и мы учились с охотой, с радостью, по крайней мере те, которые хотели учиться; для тех же, которые не хотели учиться, был открыт выход из 3-го класса в военную службу, в юнкера. Нивинский с помощью аудиторов знал, как занимается каждый и что нужно сделать, чтобы помочь ему, чтобы он успел. Его сын тут же учился с нами; он к нему относился совершенно равно, как и ко всем остальным. Всех аудиторов он иногда приглашал к себе в семью и был любезен и внимателен, как самый близкий родной.

С Гренковым я познакомился так. Наш преподаватель в 1-м классе заболел, и Гренков пришел его заменить. Встретив в списке мою фамилию(мой брат [12] был хороший математик), вызвал меня и разочаровался: я показался ему слишком медленным, он даже щелкнул [меня] пальцами по лбу. Но когда я перешел в следующий класс и стал учиться у него, он меня полюбил настолько, что давал мне особые уроки из того, что не могло входить в курс и в программу. В высшем классе, преподавая физику, он звал меня всегда к себе в кабинет, когда нужно было что-нибудь устроить, или когда получал новый аппарат. Он был в таких случаях со мной не как учитель, а как товарищ, приятель.

Тихомандрицкий превосходно преподавал геометрию; его все любили. Он никогда не спрашивал тех, которые занимались и знали предмет. Он вызывал только в тех случаях, когда нужно было повторить новый урок, показавшийся непонятным классу.

Арсеньев, большой поклонник Жуковского, был чрезвычайно нежный, добрый человек. Относился ко всем ровно, уважал учеников занимающихся. Я помню, когда после исполненных мною декораций, он меня вызвал и вдруг остановил. — «Нет, говорит, ты не можешь не знать и не учиться. Ты художник, ты понимаешь прекрасное — я видел твои работы», и затем никогда меня не спрашивал, и я и теперь скажу по совести, что никогда не рисковал не приготовить какого бы то ни было урока ⟨...⟩

Николай Иванович Костомаров был любимейший учитель всех. Не было ни одного ученика, который бы не слушал его рассказов

[из] русской истории [13]. Самый страстный слушатель русской истории был наш товарищ поляк [14]. Н. И. никогда никого не спрашивал, никогда не ставил баллов — даже месячные баллы ставили мы сами — и — надо правду сказать — добросовестно. Уроки Н. И. были духовные праздники. Его урока все ждали, впечатление было таково, что учитель [А. И.] Линниченко, поступивший на его место, у нас в последнем классе целый год не читал истории, а читал русских авторов, сказав, что после Костомарова он не будет читать нам историю. Такое же впечатление он производил и в женском пансионе и потом в университете. В женском образцовом пансионе воспитывалась моя жена, она мне это передавала. Мы с женой встретили его, после его ссылки, в Париже в 1857 году. Я узнал его сзади по нервным его движениям. Мы побежали за ним — он нас признал; с тех пор мы стали друзьями и оставались такими до его смерти [15].

Среди учителей был маленький человек и ростом, и своею скромностью, сознанием своего ничтожества. Этот учитель был учитель рисования [16]. Для меня же этот человек был самая близкая душа. Он был художник, да еще несчастный. История его проста. Он был человек без роду, без племени, как говорят, бедный человек, но бог дал ему дарование, он попал в академию художеств — прекрасно рисовал, был учеником Егорова, профессора академии. Егоров, как стилист, признавал только рисунок и потому полюбил Беляева за строгий рисунок. Беляев с глубоким чувством повторял слова Егорова, обращенные к нему: «Алексеич, я в тебе вижу себя!» Но несмотря на это, с Федором Алексеевичем (таково было его имя) случилось горе: у него умерла невеста. Он заболел, чуть не умер, а выздоровевши, увидел себя вне академии, беспомощным, без средств. Случайно попался на глаза попечителю киевского округа [Е. Ф.] Фон-Брадке. Этот его взял и назначил учителем рисования в гимназии в Киеве — вот тут он и погибал. Всякий знает, что такое уроки рисования в гимназии, это время гульбы — шум, гам, крик. Федор Алексеевич приладит доску на кафедре и тонко художественно очиненным карандашом, с шариком на острие, мягко кладет штрихи. Вдруг с боку, нарочно или не нарочно, толчок под руку — карандаш ломается и делает безобразную линию во весь рисунок. Федор Алексеевич с досадой хватает доску и ищет своего врага, но, разумеется, тот исчез; Федор Алексеевич опять начинает свою сизифову работу. И вот, среди этих варваров, как он называет их и в душе и на словах, он встречает мальчика, который во все свободные минуты только и делает, что рисует. Федор Алексеевич, разумеется, любит этого мальчика и потому еще больше боится, чтобы он не попал на его карьеру, а потому кроется от него. Но я неудержимо стремлюсь к нему — иду к нему. Он жил на Ека-

терининской улице. Маленькая комната; на полу везде рассыпано семя для голубей, которые тут же ходят; стоит мольберт; на нем неоконченная картина — масляными красками: «Меркурий усыпляет Аргуса»; шкатулка с красками, еще в пузырях; овальная палитра, гипсовая голова; клетки для голубей; этюды, рисунки по стенам; запах сигары, и милый, кроткий Федор Алексеевич в одном жилете перебирает на гитаре грустные мотивы; я мало разговаривал с ним, наслаждался им. Каждый год к акту я готовил массу рисунков, всякого жанра акварелей. Тут было все: и головы, и виды. Федор Алексеевич все раскладывает на столе и любовно меня благодарит. Мы с ним представляем деятельность по искусству за всех. Бедный Федор Алексеевич, он мне один раз показал месячные баллы, где мне было поставлено за все месяцы полный балл 5. Он и сам знал, что это ничего не стоит, но хотел чем-нибудь отблагодарить. Когда я получил вторую золотую медаль в академии художеств, я заехал к нему. Он мне сказал грустным голосом: «Я знал, что ты будешь художником, я тебе не говорил этого, я боялся тебя соблазнить — это большое горе и несчастие». Он воскрес от уныния перед смертью, он сочинил эскиз «Освобождение крестьян», но, не окончив, умер. Я не видел эскиза, мне рассказывали.

Учителя были дорогие люди, они были светлые точки нашей жизни; это были праздники, но были и будни — жизнь наша дома. Мы жили с нашими врагами — с нашими надзирателями. Все они были люди необразованные ⟨...⟩ Да, это не были педагоги, а просто сброд ⟨...⟩

Над этими надзирателями стояла целая лестница начальства: инспектор, директор, инспектор всех учебных заведений округа, помощник попечителя, попечитель. К нам имели отношение первые три. Инспектор был полтавский помещик, добрый человек, но не могший ничего делать, — он ничего и не делал. Директор был отставной артиллерист; он был в сущности добрый человек, но руководить или влиять он не мог: его занимала внешняя сторона, и он особенно возбуждался, когда заведению предстояло посещение высшего начальства.

Нашу церковь, как находящуюся в Липках, посещали лица высших сословий, которые жили преимущественно в Липках. Появились новоприезжие — две дамы, две сестры П.[17] Желая пользоваться их обществом, начал посещать нашу церковь генерал-губернатор Бибиков[18]. Вот по поводу этих посещений наш добродушный директор-артиллерист принялся приводить наш внешний вид в порядок. Прежде всего нас остригли, затем нас начали строить так,

чтобы линии голов были верны. Директор бегал, пригибался чуть не до земли, чтобы видеть чистоту линии; затем быстрые вопросы: кто спереди, кто сзади, кто справа, кто слева. Бибиков, разумеется, нас не видел, мы же видели и его, и его свиту, в которой тогда состоял даже один поэт Аскоченский [19] — в синем фраке с металлическими пуговицами. К нам в пансион даже дошло его поэтическое посвящение двум П., напечатанное на голубой бумажке золотом.

А вот когда нас увидал Бибиков, мы и почувствовали его обращение. Он остановил нас, идущих целым пансионом до 100 человек, заметил у одного ученика незастегнутую одну или две пуговицы на куртке. Он остановил всех нас и закричал, что «другой раз я тебя здесь выпорю, ежели это случится». Нам всем стало стыдно за него.

Инспектор всех учебных заведений округа, крепко сутуловатый человек, но чрезвычайно занятый собой, что видно было и в прическе, и в одежде, пришел один раз к нам в пансион. На мою беду, меня взяла охота рисовать виды из моего путешествия домой, на каникулы, в Подольскую губ[ернию]. Я нарисовал на доске два вида, местечка Мурафы и города Могилева на Днестре; оба места замечательно красивы своей панорамой. Нарисовав, я подписал оба. Входит Могилянский (фамилия инспектора); увидал эти рисунки, нарисованные на доске мелом, остановился и громким голосом сердито спросил: «Кто рисовал?» Я назвал себя. Он вдруг обругал меня и прогнал на место. Не только я, но и все товарищи удивились и не поняли, в чем дело, — и только когда прибежал инспектор и объяснил, в чем дело, тогда мы, зная причину, пришли в недоумение. Дело было в том, что Могилянский шел в сопровождении надзирателя Мураита [20], грека, и рисунки принял как что-то обидное для них обоих. Могилянский и Могилев, Мураит и Мурафа,— вот до каких тонкостей достигала глупость.

В 71 году, когда была выставлена картина моя «Петр и царевич Алексей», я видел, как он, Могилянский, подошел к картине, долго смотрел и все пожимал плечами, выражая недоумение,— должно быть, припомнил старую историю своего воспитательства.

Ожидали приезда вел. кн. Михаила Павловича и потом царя Николая Павловича. Разумеется, приготовлений было без конца. Мы, как зрители, не могли ценить этих хлопот, тем более, что нас опять мучили разными построениями. Но в особенности странно и неприятно действовало на нас учение отвечать не правилами, а примерами. Я понимаю, что следует сказать ученикам, что,

отвечая высшему лицу, должно прибавлять «Ваше Величество» или «Ваше Высочество» — ну, и все; но как же учить кричать или говорить? Отчего не положиться на смысл каждого, как и выходит всегда в действительности. Вот и тогда мы кричали, кричали. Приехал вел. кн., вошел в залу и, посмотрев на потолок, сказал: «а совершенно по-петербургски выстроено», и затем спросил еще про шкафы, так как тут стояли шкафы с книгами, а потом пошел скоро дальше, а нас и забыл. А мы то учились, учились кричать — и ни к чему. Приехал царь. Вошел в залу, поздоровался; мы прокричали; подошел ближе — я видел его ясно,— мимо меня проходил. Портрет Крюгера[21] похож, но выражение лица не такое строгое, в зеленом военном сюртуке, до того вытертом, что видно подтканье; на руке, опущенной, на мизинце, красном от крови, широкое золотое кольцо почти во весь сустав. Старшие из нас носили погоны на плечах. Государь спросил, что это значит? — Увидал наши воротники, застегнутые и подпирающие горло, в особенности маленьким, велел срезать воротники, чтобы дать свободу движения голове. Против нас стояли студенты. У одного студента были бакенбарды по моде, охватывающие все лицо и горло. Государь заметил, что бакенбарды носить можно, но под горлом брить. Потом остановился и начал рассказывать, что в Киевском институте дети говорят хорошо по-русски, а в Полтавском — все говорят по-малорусски, несмотря на все старанье весьма почтенной директрисы. Затем уехал. Воротники нам срезали, а студентам запретили носить бакенбарды.

Прошло много лет. Мы уже старики, мы не только сказали, но и сделали, что могли, на всех поприщах: мы были и ученые, и литераторы, и художники, и педагоги, посредники, члены земства — и даже один из нас был министром; он не был нашим товарищем, но его имя красовалось у нас на доске. А все же интересно узнать, какие мы были в юности, когда все эти приложения назревали в мыслях, в идеях.

Несмотря на нашу замкнутость, несмотря на усилившуюся строгость, приближаясь к 48 году, идея свободы проникала. У нас были свои вопросы, и мы их решали. Несмотря на разделение нас на две национальности, на поляков и русских, вражды у нас не было, и этот вопрос нас совсем не занимал. Нас занимал вопрос о крепостных. У нас были слуги, крепостные родителей, которых в виде охраны детям, даже от начальств, посылали родители. Они были вместе с тем слуги в пансионе, т. е. всех. И вот по поводу этих слуг у нас шли споры; среди нас, хотя немного, но были угнетатели слуг (это — будущие крепостники). В «Колоколе» Герцена я встретил имя одного из таких наших товарищей — вот им и доставалось от большинства товарищей за дурное обращение со слугами.

Все мы поступали [в гимназию] с наивной детской верой, а выходили мы без нее. Она не была поддержана соответствующим развитием, которое мы встречали в предметах светского образования. Это обстоятельство имело громадное значение в эпоху нашей современной исторической жизни, и в этом обстоятельстве нужно будет искать причину многих явлений нашего времени.

О личных страданиях, как бы они ни были тяжелы, можно забыть, когда настало уже общее обновление жизни, и все недостатки педагогии названы, а потому я могу в заключение сказать только одно. Я лично, выходя из гимназии, с аттестатом в руках, сознавал всю несправедливость угнетения моей личности и потому считал себя обязанным никогда никого не угнетать. Думаю, что я был не один[22].

Н. Ге

5 ВСТРЕЧИ

4 февраля 1894 г. Хутор

1857 года, весной, мы — я с женой — побежали за границу. Этот порыв, этот спех был свойствен тогда всем; долго двери были заперты, наконец — отворили, и все ринулись. Экзамен, получение медали, право ехать за границу еще не получено; а билет в мальпосте взят: откладывать нельзя — очередь ехать придет через месяц. Разрешение о выдаче мне пенсиона застало меня в Риме, где я жил уже полгода, и все так — спех, горячка. Ежели бы меня спросили: зачем вы едете? Я бы, может быть, ответил: заниматься искусством; но это был бы ответ внешний, не тот. Себе — я бы отвечал: остаться здесь я не могу, там, где ширь, где свобода, — туда хочу: 6 лет гимназии, 3 года студентства, 7 лет академии — довольно, больше нельзя выносить. То, что узнавал, приобретал, давило, отравляло. Не хватало уже воздуха, свободы. Мы проехали Европу скоро: Дрезден, Мюнхен, Париж, Рим.

В Рим мы поехали прежде, затем — в Париж и оттуда с пустыми карманами спешили домой — в Рим. По дороге, между Генуей и Ливорно, на пароходе, мы познакомились с Аксаковым, Иваном Сергеевичем. Литераторов я читал, любил их и уважал, но ни одного не встречал и не знал лично. Вообще людей таланта — крупных — я тогда не знал из близи *. Самые влиятельные, близкие по душе, были Герцен и Белинский. Белинский умер, а Герцен был за границей. Салтыкова я встретил у одного художника в Петербурге. Мы познакомились, но это было перед моим выездом за границу, и потому знакомство наше было прервано в самом начале.

* Я учился в гимназии у Н. И. Костомарова, но узнал его и сблизился с ним с 70-х годов, когда встретил в Петербурге *(примеч. Н. Н. Ге)*.

С И[ваном] С[ергеевичем] мы разговорились. Оказалось, что он ехал из Лондона, что он был у Герцена; он возил свою запрещенную комедию, чтоб напечатать у Герцена [1]; все, что он рассказывал о Герцене, было чрезвычайно дорого нам. Ежели бы были средства, я бы поехал к нему, я знал кое-что из его заграничных вещей, я читал первый выпуск «Полярной Звезды». Я знал про свидание Иванова, только как факт [2]. Но ехать было не на что, а потому пришлось остаться только при желании. Мы с Аксаковым подружились и поехали вместе до Флоренции; остановились в одном отеле ⟨...⟩ Мы расстались во Флоренции. Ни разу потом мы не встретились. Но память о нем оставалась во мне неизменною.

Мои художественные занятия поглотили меня окончательно, я ничего не видел, работал с утра до вечера. Товарищей мало, да и они тоже были заняты. Работа у каждого из нас была двойная: кроме искусства еще шло самообразование. Та отправная точка, с которой мы начинали свое художественное мировоззрение или творчество, была очень низка и бедна; каждый из нас чувствовал свою отсталость, несмотря на то, что нас считали первыми дома... Дорогих посетителей было мало. Тургенев был раньше, Толстого я встретил на минуту, во время его проезда через Рим [3].

Второй из литераторов, с которым я познакомился, был Д. В. Григорович. Он пришел ко мне в мастерскую. Со мною была в Риме его удивительная вещь «Деревня» [4], которую я очень любил и много раз читал. Связь художника со своим творчеством не поразила меня в нем: Д[митрий] В[асильевич], тогда воспитатель вел. кн. Николая Константиновича, был весел, остроумен, рассказывал либеральные анекдоты, но, когда он ушел, я принялся за свою сизифову работу, не облегченный, не обрадованный. Потом я узнал, что и я на него произвел впечатление удручающее: он держал пари с моим товарищем Мартыновым [5], что я ничего не сделаю: его испугали мои эскизы, которых можно было считать сотнями [6]. Я, впрочем, и сам бы держал такие пари: вылезть из той тины, в которой я был, было очень трудно; но бог мне помог, и я вышел.

Сближение товарищей, образование общества, болезнь сына, переезд из Рима во Флоренцию, новые взгляды, наконец, выход на свет. Моя первая картина, поездка в Петербург [7]. Отчасти я это рассказал, а то, что меня касается, я расскажу особо. Теперь же буду продолжать развивать свою задачу.

Перед отъездом в Петербург приехала во Флоренцию м-lle Мейзенбух с детьми, двумя дочерьми Герцена [8]. Я пошел познакомиться и предложить свои услуги. М-lle Мейзенбух была милая, добрая

идеалистка, глубоко почитавшая Герцена, и воспитательница младшей дочери его чуть не с рождения. Дети мне показались иностранцами, старшая говорила по-русски, младшая уже не говорила, но понимала. Они меня обрадовали тем, что сказали, что отец приедет во Флоренцию, но я не мог дождаться — я должен был ехать в Петербург.

Дорога в Петербург от границы оставляла впечатление тяжелое. Было время восстания в Польше — срубленные леса вдоль железной дороги и тут же брошенные, конвой сопровождал нас; жителей не видно — точно вымерли все. Но, наконец, и Петербург — общественная жизнь, свобода печати, споры, все это было ново для меня, оставившего Петербург в 57 году. Я застал спор в литературе, перебранку по поводу «Отцов и детей» Тургенева [9], этой удивительной вещи. Я читал все, что мог, прочел «Что делать», только что вышедшее. Получил приглашение познакомиться с «Современником». Был у них. Некрасова не было. Так я его и не видел в этот приезд; я с ним познакомился позже, в 70-х годах. С Салтыковым возобновил знакомство. Я был недолго в Петербурге, но нетрудно было заметить, что новая жизнь проникла всюду. Характерная черта новых молодых литераторов, с которыми я встречался, была сильнейший протест против всего старого, даже только что установленного. Меня, как художника, признавали за мое новое отношение и к искусству и к сюжету. Первый, кто мне открыл то, что я сделал, был Н. Д. Ахшарумов; он видел картину еще во Флоренции. М. Е. Салтыков написал в «Современнике» дорогую для меня рецензию, но я не знал тогда, что она его. Горбунов превосходно рассказал мне, как старый генерал обсуждал картину [10]. Я понял в Петербурге, что то, чего я искал в Риме, во Флоренции в искусстве или, лучше сказать, в себе, то самое все искали здесь, и когда меня спросил покойный цесаревич Николай Александрович: почему я сделал ново, самостоятельно свою картину, я отвечал: «Впереди всех нас, ищущих новый путь, идет отец ваш, наш Государь. Наше время таково». Старики направления негодовали, но новое взяло верх. Государь одобрил мой труд, и я мог ехать домой, отказавшись от всех мест и работ, которые мне стали предлагать.

Приехав домой во Флоренцию, я застал новых русских, приехавших сюда. Я застал целое общество, точно часть Петербурга переселилась сюда. Я узнал, что был Герцен. Художники не особенно остались им довольны. Сближение Герцена с ними не произошло. Но был тут на лицо другой значной человек — Михаил Александрович Бакунин [11]. Он встретил меня, как будто старого

знакомого, и сказал: «А мы уже распределили между нами ваши деньги за картину». Меня несколько удивило это приветствие, и я отвечал: «Жаль только, что денег нет, я еще не получил, да и получу вероятно не так скоро». Но это не нарушило наших добрых, даже сердечных отношений. При дальнейшем знакомстве с ним и с окружающими его, а этих последних было много, он производил впечатление большого корабля без мачт, без руля, двигавшегося по ветру, не зная куда и зачем! Около него стояла молодая, чрезвычайно красивая полька, его жена[12], целый круг польских и русских эмигрантов, затем — простых граждан, знакомых. Я читал очерк Герцена, в котором, с удивительной любовью и добродушием, он рассказывает, как жил Бакунин в Лондоне[13]. Здесь было нечто иное: много комичного, смешного и рядом с этим грустного, тяжелого.

Громадный, толстый человек с курчавой черной головой, крупные части лица его похожи очень на его дядю, известного Муравьева-Виленского[14]; с одышкой, с аппетитом невообразимым, наделавшим целую кучу анекдотов. Такова его внешность. Обращение Бакунина с окружающими — полунасмешливое, полупрезрительное. Жена его, которую он посвятил в либерализм, удерживала его во всех случаях, когда он выходил из границ допускаемого ⟨...⟩

Неожиданно для нас пришел к нам А. И. Герцен, приехавший во Флоренцию. Мы обрадовались. Он был любимым писателем нашей молодости. Я подарил своей жене, еще невесте, «По поводу одной драмы», как самый дорогой подарок. Несмотря на то, что у меня был его фотографический портрет, который он прислал нам чрез общего нам приятеля, впечатление при встрече было новое, полное, живое[15]. Небольшого роста, плотный, с прекрасной головой, с красивыми руками; высокий лоб, волосы с проседью, закинутые назад, без пробора, живые умные глаза энергично выглядывали из-за сдавленных век; нос широкий, русский, как он сам называл, с двумя резкими чертами по бокам, рот, скрытый усами и короткой бородой. Голос резкий, энергичный, речь блестящая, полная остроумия[16]. Целый вечер мы переговорили обо всем; заметно было, что ему было легко и хорошо, видно было, что он был доволен встретить простых русских людей, которые были ему пара; ему уже не доставало последние годы его жизни этого общества. Политические горизонты сузились, семейная жизнь сломилась; дети... дети всегда живут своею жизнью и подтверждают истину: пророк чести не имеет в доме своем. Дети жаловались, что он разогнал их приятелей, нарушил их занятия. Он страдал от того узкого мещанства, которым жили в круге знакомых и приятелей его детей[17]. Он просил

как-то: «Дайте что-нибудь русское почитать». — «Что же вам дать, вот Шевченко, перевод Гербеля» [18]. — «Дайте», и взял. Возвращая говорит: «Боже, что за прелесть, так и повеяло чистой, нетронутой степью; эта ширь, эта свобода...». А это еще был перевод. При этом он рассказал, как в деревне два мальчика спорили и кричали через улицу, чей двор лучше. Кузька кричит «наш», а Ванька «нет, врешь, наш лучше». Все это он представил в лицах, своим верным зычным голосом и движениями, с такой верностью и горечью вместе, что в них чувствовалось, что лучше этого ничто и нигде быть не может... Но возвращаюсь назад. Долго мы говорили, наконец надо уходить. Я взял шляпу и пошел провожать его на ту сторону Арно, где он жил. Мы шли. Он тихо говорил, я слушал. Наконец дошли до его портона (входная дверь). Он, прощаясь, говорит: «Ну, что же, теперь я пойду вас провожать, так и будем ходить целую ночь». Я ему тут же сказал: «Александр Иванович, не для вас, не для себя, но для всех тех, кому вы дороги, как человек, как писатель — дайте сеансы: я напишу ваш портрет». Он ответил, что готов, — когда прикажете, — и исполнил эти пять сеансов с немецкою аккуратностью. Первый сеанс не состоялся, и, благодаря этому обстоятельству, у меня сохранилось единственное письмо его, которое я сохранил как драгоценность. Вот оно:

7 декабря. Суббота, вечер

Почтеннейший Николай Николаевич, сегодня искал ваш дом и не нашел. Доманже* взялся доставить записку. Дело в том, что Тата нездорова, а ко мне назвался скучный гость завтра. Позвольте придти в другой день. Я остаюсь еще неделю, а может и больше. При сем, с почтением, русская половина Колокола.

Весь ваш *А. Герцен.* 9 Piazza. S. Felice (Via Maggio). 30p °[19].

Наконец я приготовился к сеансу. Меня всегда начало тревожит. Я боюсь, чтобы-нибудь не помешало, боюсь за свои силы. Он пришел со своей старшей дочерью Н[атальей] А[лександровной]. Мы сели — я работать, он — позировать. У ног моих лег белый, как снег, пудель (ему же кличка была «Снежок»), милая умная собака. Увидав его, А. И. сказал дочери: «Вот, небось, этакого-то не сумела достать», а потом, вдруг, увидав, что жены моей нет, резко обратился к дочери.

— Что же ты сидишь, мать хлопочет, устраивает завтрак, а ты тут сидишь; иди скорей помогай, служи. Н. А. побежала исполнить волю отца. В минуты отдыха, он, встав, осматривал все, что было

* Бывший учитель его детей, а тогда моих *(примеч. Н. Н. Ге).*

на стенах. Тут же висело повторение «Тайной вечери» в уменьшенном виде, в мастерской стояла неоконченная «Вестники воскресения». Он долго смотрел «Тайную вечерь». «Как это ново, как верно». Я ему напомнил разрыв друзей, намекнул на разрыв его с Грановским, так хорошо им рассказанный [20]. «Да, да, это глубоко, вечно, правда». На другой сеанс пришел и принес целую кучу газет; смотрю — «Московские ведомости». «Вот, говорит, я без этой мерзости жить не могу. Как червяк в сыре, так и я в этом копаюсь, и вот посмотрите. Мы с Огаревым думаем, что мы свободны, куда нам, — вот свобода. Человека любил Белинский, вел его, возлагал на него свою надежду, гордился им. Белинского уже давно нет, и след простыл, а он его теперь раскатал, да так, что мы руки развели [21]. Зачем? Какая надобность? Вот это свобода, так свобода». Тут же он рассказал о своем отношении к новому поколению, идущему за ним, о своей встрече с Чернышевским [22]. Он его не полюбил, ему показался он неискренним, «себе на уме», как он выразился. О женевских эмигрантах он говорил с отвращением. Они его оскорбляли умышленно. Один кричит нарочно через улицу: «Герцен! Герцен! Будете дома?» — без всякой надобности, но чтобы показать: вот как мы его третируем. Придет к нему, в присутствии милой Мейзенбуг, деликатной, восторженной идеалистки, нарочно рыгает, безчинствует. Но были у него рассказы, полные добродушия. Он вспоминал Погодина, который, любя его, ему говорил: «Послушай, Герцен, ведь никто лучше тебя не напишет французскую революцию, напиши ее и посвяти — и простит, верно простит». Или вспоминал В. П. Боткина, который в Швейцарии, подъезжая на пароходе к пристани и увидя Герцена на берегу, испугался, засуетился, схватил мешки и, обращаясь к своей компанионке-чтице, стал бегать по палубе, повторяя: «Ma chère, ma chère». А я стою на пристани и говорю: «Василий Петрович, стыдно! Василий Петрович, стыдно!» Но он-таки убежал...» [23].

Ему нужно было проехать в Венецию повидаться с Гарибальди, который должен был туда приехать. Он меня и спрашивает: «Как туда проехать?» Я ему и рассказал, как сам недавно, несколько месяцев тому назад, ехал; мост еще не был готов и нужно было ехать часть дороги почтой. На другой день А. И. мне и говорит: «Вы простите, Н. Н., не мог не сострить на ваш счет. Как же — железная дорога идет прямо в Венецию. Я и сказал: вот спросил художника Ге, он, разумеется, ездит по Вазари [24] и наговорил мне таких препятствий, что я уже думал и ехать нельзя». Вернулся из Венеции, рассказал, как виделся с Гарибальди, которого осаждают все с 4 часов утра, увидел старых друзей при нем и эту милую англичанку, жену гарибальдийца его штаба Марио [25]. «Она в том же красном

платье и с тою же прорехой сзади». Каждый раз я его провожал, когда он уходил от нас. Он был так деликатен, что заметил мне, что я не боюсь ходить с ним. Я его успокоил тем, что мне нечего бояться: политикой я не занимаюсь, а дорожить тем, что мне дорого, я свободен. Мы простились, расставшись друзьями. Уезжая, он прислал мне с сыном своим А[лександром] А[лександровичем] свою книгу, с надписью крепким почерком, карандашом:

«Посылаю вам в знак глубокой благодарности мой экземпляр «Былое и думы», в знак дружественного сочувствия. 16 февраля 1869 г. Флоренция» [26].

Больше я его не видал, но не забуду никогда.

Николай Ге

6 ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ» О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЯХ В ИТАЛИИ в 60-Х ГОДАХ

Уезжая из России, я знал великих мастеров, как ребенок, по копиям и гравюрам. Я знал Рафаэля, Леонардо да Винчи, очень мало Микельанджело, Гвидо Рени, Пуссена, немногих мастеров Болонской школы, в Голландской школе — Рубенса, Ван-Дейка, Рембрандта. Они были для меня, как ученика, громады, я на них только смотрел и ценил доступные мне стороны. Самую главную сторону их творчества — душу — я не мог ни знать, ни понять; но вот настало время, когда я ближе стал к ним, когда я мог понять, почему они такие и что они говорили. Впоследствии я их увидел во Флоренции, от лепета детского до полного совершенства, от Чимабуэ до Микельанджело. Я увидел их рост, от отсутствия всякой формы (уродства) до полной реальной живой формы. Искусство Италии прямо начинается с реального Джотто. Он портретист. В самые возвышенные предметы он вносил сразу обыденную жизнь, с портретами, одеждой, обстановкой, современными ему. Гирляндайо, Мазаччио в своих фресках из священной истории (Carmine, Santa Maria Novella) прямо передают улицы и граждан Флоренции ⟨...⟩ [1] В самом почти начале Учеллио открывает преспективу и со страстью ставит в картины несметное число ракурсов, копий и лошадей, а глубина содержания картин росла после него с быстротою и достигла совершенства в Тициане. Идя такой простой натуральной дорогой, художники с быстротой достигают своей глубокой великой идеи — идеи Ренессанса — слития в одно целое мифологии и католичества. Микельанджело более всего поразил меня ⟨...⟩ Его «Страшный суд», сикстинский плафон, «Моисей» [2] величием, силою давили меня... В «Страшном суде» Христос — Геркулес, а сикстинская мадонна — Мадонна-Венера. Леонардо, стихотворец, певец, музыкант, физик, художник, в своей «Тайной вечере»

характеризует действующих святых лиц наивными атрибутами: Петра ножом (ухо Малха[3]), Иуда переворачивает соль (суеверие), Спаситель и Иоанн — почти женские фигуры. И вместе с этим здесь передано католическое таинство евхаристии 〈...〉

Кто же для меня дороже, глубже всех, кто достиг недосягаемого? Бесспорно, Микельанджело. Его бог-отец, его пророки, «Сотворение человека» и «Страшный суд», его «Моисей», его св. Петр (собор) всегда останутся самым высоким творчеством в искусстве. Мне скажут: почему? Его мысль, дух творчества независимы. Он один сам в своих произведениях, его «Страшный суд» — это его идея справедливости, которую он нашел в своей душе. Спаситель окружен апостолами и мучениками, все они взывают к Спасителю о справедливости 〈...〉 Мученики связанные столпились в стороне; страдавшие вместе бросаются друг к другу на шею, в объятия радости. Адам с ужасом ждет слов Спасителя, Ева, за ним прячась; погибших черти хватают и тащат, святые спускают вниз свои «молитвы» (четки), чтобы ими удержать погибших. Главный черт выскочил из ада и ждет, а за ним лодка перевозит осужденных в ад. Спаситель поднимает руку, чтоб произнести приговор, мадонна не просит, а в ужасе отвернулась. Вот мысль этого удивительного гения.

Понимаешь, когда художник мысли может так чувствовать, что́ делалось вокруг него. Вопль всех ужасов откликнулся в душе художника. А сверху на все это смотрят с плафона пророки.

Уразумение задачи этого великого художника мне было дорого, я понял, что найти свою мысль, свое чувство в вечном истинном, в религии человеческой, и есть задача искусства. Вот полная связь художника с истиной — этого достигал и достиг величайший художник — Микельанджело, а за ним и все другие. Далее этого искусство не пошло; оно в Италии умерло, в Голландии тоже.

7 ОБ ИСКУССТВЕ И ЛЮБИТЕЛЯХ

...Я хочу сказать несколько слов о значении, которое имеет связь художников с любителями. Для этого я вспомню в кратких словах жизнь моих товарищей, которые уже отошли, тем легче можно сказать о них то, что поучительно. Мы все любим искусство, мы все его ищем, мы все его открываем и как будто остаемся ненасытными. Все нам хочется верить, что оно еще многое и многое, может быть, откроет. Даже старое искусство, которое, казалось бы, уже исчерпано, мы должны открывать, узнавать; отыскивать новые взгляды, новые понимания. Вот этот смысл искусства говорит нам о той работе духовной, которую создает себе художник. Обыкновенно смотрят на искусство как на что то очень светлое для самого

художника и для тех, для которых он работает, как будто не подозревают всего того, что сопровождает жизнь художника во время этих розысков и отыскиваний. Как нарочно целый ряд художников, начавших наше движение и отошедших, почти всех я видел или знал. Я один остался, как бы свидетелем их жизни, как очевидец. Я не говорю уже об Иванове и Федотове, которых все почти знают и знают, что жизнь этих художников есть сплошное страдание, сплошное мучение: отыскивание, недовольство тем, что найдено, полное разочарование в конце работы и смерть. Так испытал свои отыскиванья на себе Иванов; Федотов — огромного таланта, имевший все задатки для развития этого искусства, мог бы словами поэзии выражать свои мысли, но ему почему-то показалось, что самая дорогая форма изображать пластически — живопись. Он обратился к Брюллову, который его испугал, сказав, что заниматься формой ему уже поздно. Федотов употребил все усилия, чтобы достигнуть формы и чтобы выразить те мысли, которые его давили и которые он спешил высказать. Он кончил в больших страданиях, потеряв даже психическое здоровье.

За ним идут более счастливые с внешней стороны: Перов, Флавицкий, Крамской и Прянишников. Перов был отправлен за границу, там ему стало тесно, он почувствовал, что не может там делать открытий. Он стремился домой, ему позволили, он вернулся. Целый ряд его картин, в которых изображены и страдания детей, и страдания женщин, и страдания взрослых людей, вообще говорит о том, что страдание ему было знакомо, что он его видел и чувствовал и хотел его выразить. Оставаться за границей, среди более счастливой жизни ему было жутко, он вспоминал свою родину, свой край и стремился туда. Начиная с обыденного жанра, его талант развивался, и он поднимался все выше и выше. Он перешел в религию, она его в той форме, в которой он искал своих идеалов, не вполне удовлетворила. Он перешел к истории и сделал только две вещи [1], которые не кончил, но которые имели громадное значение. Он умер.

Флавицкий, вернувшись из-за границы, из Италии, куда люди едут поправлять здоровье, вернулся не особенно поправившись. Он не был самостоятелен и был продолжателем Брюлловских взглядов. Та встреча, которую он испытал на своем произведении, сокрушила его здоровье, но не дух. Через несколько времени он написал первую русскую историческую картину [2], которая имеет особенный характер духовной жизни, драмы, борьбы душевной. Затем он, с расстроенным здоровьем, умер.

За ним идет Васильев. Молодой, сильный, всего пять лет живший как художник, начавший сам свое саморазвитие, достигший

высоты громадной в смысле художника, как пейзажист, он открыл живое небо, он открыл мокрое, светлое движущееся небо и те прелести пейзажа, которые выразил в сотне своих картин. Затем он умер. Я был свидетелем одной минуты его глубокого страдания. В один из вечеров, которые мы проводили вместе, он, выходя, остановился, удрученный горем. Его все любили: он был веселый, остроумный художник. Он был грустен. Я спросил его, почему он такой. Он сказал: «завтра меня возьмут в солдаты». Это нас испугало, и мы дали слово на другой день принести все средства, какие были чтобы, если можно и нужно, купить квитанцию. В десять часов утра уже были собраны все крохи, из которых составилась значительная сумма, которая могла нас утешить тем, что если нужно купить квитанцию, то можно. Было собрано до 5000 руб., несмотря на скудность средств художников. Однако покупать ее не пришлось: тогдашний городской голова Погребов, через одного из знакомых купцов Моришина велел его освободить. Общество Поощрения художников этого не заметило, но когда и оно пришло на помощь, то она оказалась ненужной.

Прянишников, так недавно скончавшийся, тоже был знаком с горем. Если бы он написал только две картины, которые он написал в числе других — это «Гостиный двор» и «Семинарист», едущий на дровнях искать света [3], то и это показало бы, какие мысли были в Прянишникове, что его интересовало и что он любил.

Еще я скажу о Крамском. Жизнь Крамского известна всем. Во-первых, есть его биография, во-вторых, есть его собственные записки, но я, как товарищ, не могу не вспомнить этого высоко трудолюбивого, дорогого человека, готового пожертвовать всем не только для успеха искусства, но и для блага кого бы то ни было из товарищей. Это был человек самопожертвования, несмотря на ограниченные средства и непрестанную работу (он нарисовал до 3000 голов). Это была непрерывная работа, и он оставил одну из самых замечательных картин, находящихся теперь в галерее Третьякова,— это «Христос в пустыне».

Вот жизнь тех моих товарищей, которой я был свидетелем. Остальные жили точно так же. Радостных, светлых, счастливых почти не было, так что, когда встречаешь мысль о том, что искусство дает какие-то необыкновенные радости, делается как-то странно. Точно говорящие это не видят, кто создает это искусство и какими усилиями оно достигается. Я не могу упрекнуть, чтобы близко стоящие люди, чтобы те, которые интересовались искусством, те, которые любили и художников и искусство, чтобы они этого не видали. То время, когда широко раскинулось русское искусство, в эти 35 лет, когда оно сделалось известно и вне нашего отечества, когда

оно разнесло свои посильные труды по всей России, когда оно зажгло любовь к искусству,— везде появились школы и любители. Эти художники своей любовью, своим трудом и своим беспристрастием, своим уважением к познаниям (они приобретали познания с большими усилиями), эти люди, при близком знакомстве с ними любителей и вообще окружающей публики, возбудили любовь, уважение и сочувствие.

Этот съезд празднует открытие коллекции Третьякова, которая сделалась достоянием города [4], но было бы несправедливо сказать, что один П. М. Третьяков это исполнил. Таких любителей было очень много, были более богатые, менее богатые, были более или менее счастливые, но были всегда, и они поддерживали и любили художников. Были люди высокопоставленные и частные лица, которые своей силой могли поддержать и поднять художника. Я один из таких счастливцев, который обязан всей своей жизнью, всем своим развитием вниманию и оценке высокочтимого императора Александра II, который при этом случае сказал великое слово, что он не входил в рассуждение холодной оценки разных толков и определений, а он просто говорит, что этому сочувствует, ему кажется, что это хорошо, что это живо. Благодаря этому высоко просвещенному вниманию, мне была обеспечена работа и занятие искусством целой моей жизни, потому что у меня других средств никаких не было [5].

Вы празднуете открытие коллекции. Действительно, она дорогой памятник. Для меня особенно дорога, потому что она для меня живая. В каждой вещи, в каждой картине я вижу и страдания, и радости, и все то, что переживали мои дорогие друзья, умершие и ныне живущие. Но это будет поверхностно, если сказать, что эта коллекция дорога тем, что она учит, помогает тем молодым художникам, которые примыкают к ныне живущим, она помогает им двигаться вперед и говорить о тех вещах, которые уже открыты и которых нечего искать, а искать новые дальше и дальше. Вот ее громадное значение как школы. И это можно чувствовать уже потому, что Москва гораздо больше дает художников, чем все другие центры, не потому, что они в Москве рождаются, а потому, что стекаются сюда со всей России, имея под рукой такую галерею, такого учителя.

Я хочу еще сказать о чрезвычайно дорогой стороне, которая, может быть, будет забыта, а может быть, будет поддержана и изучена. П. М. Третьяков не есть только коллектор, это есть человек, любящий искусство, высоко просвещенный, любящий художника, любящий человека и умеющий отказаться от своих личных вкусов. Он мне сам заявил, что не только приобретает те вещи, которые

ему нравятся, но даже и те, которые ему лично не нравятся, но он считает обязанностью не исключать их из школы, к которой они принадлежат. Павел Михайлович поступил так, как поступают только глубоко добрые, истинные христиане. В Петербурге был молодой человек, невзрачный, больной, маленький еврей. Он сделал очень хорошую статую Иоанна Грозного, которая находилась на верху Академии. Его торопили, что надо скорей убирать и нельзя долго держать. Он ее кончил. Ему было нечего есть, о чем обыкновенно забывают окружающие. Масса народу пошла толпою в эту мастерскую смотреть произведение. Между прочими пришел и П. М. Третьяков. Я с ним встретился и тогда уж чувствовал, что в П. М. живет не только коллектор, но и человек глубокий. Я ему сказал, что надо поддержать этого больного человека. «Что же сделать?» — «Очень просто, вы приобретите его статую». — «Да я скульптуры не собираю». — «Вы приобретите ее условно, т. е. до той покупки, которая будет впоследствии, а она наверное будет. Но ему слишком тяжело дожидаться, этот месяц, который он проведет в ожидании, может его сокрушить». — «Я согласен ее купить, а дальше?» — «Дальше, дайте ему 1000 р. и чтобы он ехал за границу». П. М. вынул 1000 руб. и, отдав мне, сказал: «Передайте ему и пусть он едет» [6].

Это один из таких актов, которые мне чрезвычайно дорого сообщить, а вам чрезвычайно дорого услышать. П. М. относительно меня поступил иначе, но в том же роде. Я с большим трудом, с большими усилиями работал свою вещь, что естественно. Эта вещь, как всякая вообще, после поисков приводила самого автора в смущение. Самолюбия в художнике нет, он обыкновенно всего менее ценит себя; он даже, в большинстве случаев, не знает того, что он сделал хорошо, или нет. Он сделал добросовестно — это единственное, что его утешает. П. М. стоял в раздумье, он не знал, как поступить. Тогда он обратился к графу Л. Н. Толстому, который ему сказал, что картина имеет огромное значение, и П. М. со всей скромностью написал мне, что душевно благодарен за то, что ему открыта истина, и просит уступить ему мою картину [7].

Всякий, кто имел отношение к нему, кто его знает, кто имел с ним какие-нибудь разговоры или имел возможность наблюдать, тот отыщет непременно множество подобных фактов. Я надеюсь, что из уважения к этому дорогому человеку все это будет собрано и глубоко оценено, разумеется, в свое время. Вот эти-то любители, такого рода, как П. М. Третьяков, они еще дороги тем, что они призывают всех вас, потому что вы все любители, к тому, чтобы к художнику отнестись со всевозможной любовью. Кто может ему помочь физически — пусть поможет, кто может помочь любовью,

советом — пусть поможет, кто может его поддержать удрученного — пусть поддержит, не щадя ни своих средств, ни своего чувства; знайте, что все эти люди, при всей скромности, сторицей возвратят вам все ваши услуги, они будут со временем тем, чем вы будете гордиться, они дадут вам оправдание не только перед людьми, они дадут вам оправдание перед самим богом, потому что искусство дает самое высшее произведение самого человека и потому только это искусство так и дорого. Потому мы все здесь и собрались, что мы знаем, что ни картины, ни мрамор, ни холст, никакие внешние стороны искусства не дороги, а дорога та разница, которая показана между тем, чем мы должны быть, и тем, что мы есть. Эту разницу нам помогает исполнять та заповедь, которая нам сказана: «Будьте совершенны, как совершенен отец ваш небесный 〈...〉».

X ВОСПОМИНАНИЯ СОВРЕМЕННИКОВ

1 Г. Г. МЯСОЕДОВ. Н. Н. ГЕ (ВОСПОМИНАНИЯ О ХУДОЖНИКЕ)

⟨...⟩ Ге я знал по его программе «Саул у Аэндорской волшебницы» и по той памяти, которая осталась в среде учащихся, как об очень талантливом художнике. Лично в первый раз встретил я его на Парижской всемирной выставке [1].

Он, уж автор «Тайной вечери», первый подошел ко мне, свежепросольному пенсионеру, заговорил просто и ласково, причем его мнения о картинах и людях казались мне новыми, оригинальными и симпатичными.

Эта первая встреча, по краткости ее, не оставила глубокого следа, который был изглажен массой новых встреч и впечатлений. Потом я переселился во Флоренцию, где жил Ге со своей семьей. Семья эта состояла из пяти человек: самого Ге, его жены, Анны Петровны ⟨...⟩ двух маленьких мальчиков, Коли и Пети, и няни

хохлушки, большой патриотки, умевшей делать вареники и уморительно объяснявшейся по-итальянски.

У Ник. Ник. собиралось много весьма разнообразного народа. Тут были русские, жившие во Флоренции с давних пор, вновь приезжающие и проезжающие, тут же попадались итальянцы, французы и другие национальности. Всем было ловко, благодаря простоте и сердечности, с которой хозяева принимали своих гостей.

В темах для разговоров недостатка не было. Политическая жизнь Италии, в это время бившая ключом, не могла не увлечь русскую колонию, а потому у Ге, после искусства, всего более говорилось о политике. Господствующий тон был тон крайнего либерализма, подбитого философией и моралью. Спорили много, спорили с пеной у рта, не жалели ни слов, ни порицаний, ни восторгов, но все это, не выходя из области пожеланий, кончалось мирным поглощением русского чаю. Это было время польского восстания[2]. Флоренция, куда заезжал Герцен, через которую с шумом, как брандкугель, проносился Бакунин, была, разумеется, на стороне угнетенных поляков ⟨...⟩ Помню, что Н. Н. был за поляков, горячо их защищал и приходил в негодование от ударов, которые им приходилось переносить. В споре он был крайне находчив и не было такого рискованного положения, которого он не взялся бы доказать или опровергнуть ⟨...⟩ Говорил он не спеша, без крика и смущения, но всегда с увлечением, причем его апостольская, тогда еще темнорусая голова делалась очень выразительной ⟨...⟩

К женщинам Ге относился с душевной нежностью; всех красивых итальянок звал Беатрисами; женщины всегда интересовались им и охотно его слушали; в этих отношениях, часто очень нежных, пол и возраст не играли никакой роли. В своей жене он, несмотря на то, что она была далеко не из красивых, видел все совершенства: с нее писал и Магдалину, и Петра Великого, и многих других[3]. Натуры он держать не любил, всегда видел в ней врага того идеала, который рисовало ему воображение; брал натуру как случайный факт, который перерабатывал по-своему; картины создавались у него с великими муками и переделками; иногда он оставлял работу на долгое время, иногда все переделывал снова. В мастерскую пускал неохотно и только тогда, когда дело приходило к концу и сомнений более не было: он боялся чужого влияния или глупых замечаний.

Общество, собиравшееся у Ге во Флоренции, было весьма разнообразно. Не припомню всех его знакомых, помню, что встречал у него А. Веселовского, Каменского, семью Герцена (ни самого Герцена, ни Бакунина видеть мне не удалось), П. Забелло, А. Чиркина, П. Долгорукова, Доманже, де Губернатиса, Л. Мечникова,

Ушакову[4], Мордвинова и многих иностранцев, имен которых не припомню. Летом часть кружка переезжала ради купанья в С.-Теренцо, маленькую деревеньку в заливе Специя, состоящую из полсотни рыбацких домов, приютившихся под скалой, увенчанной наверху развалинами замка. Деревеньку эту открыли художники и полюбили ее за простоту жизни, дешевизну, красивую местность и население 〈...〉 Будучи историческим художником, он часто увлекался пейзажем, в С.-Теренцо он писал этюды улиц и сделал несколько этюдов маслин для «Моления о чаше», картины, которую он тогда уже затевал[5]. Из С.-Теренцо мы пробрались в Каррару, которая увлекла нас своей романтической красотой и роскошью каштановых лесов, разбросанных по горам, между которыми каскадами бежит речка Каррара. В Карраре Н. Н. сделал эскиз, исполненный им впоследствии в виде небольшой картины «Перевозка мрамора»[6]; интерес этой картины состоял в солнце, в белой мраморной пыли, поднятой множеством волов, которые, сгибаясь в дугу, еле тащат по глубоким колеинам глыбу мрамора, погоняемые пиками сидящих на задней паре погонщиков 〈...〉

Италию я покинул ранее Ге и, возвратившись в Россию, поселился в Москве. Среди московских художников более заметным и влиятельным был В. Г. Перов 〈...〉 Благодаря влиянию Перова мне удалось собрать подписи к написанному мною уставу Товарищества передвижных художественных выставок, который я отослал в Петербург для собрания подписей желающих присоединиться к делу 〈...〉

Перебравшись из Москвы в Петербург, там я нашел Ге, несколько постаревшего, но по-прежнему живого, впечатлительного и увлекающегося. Идея внести искусство в провинцию, сделать его русским, расширить его аудиторию, раскрыть в нее окна и двери, впустив свежего и свободного воздуха, была Николаю Николаевичу весьма по сердцу и он взялся за нее горячо и увлек Крамского, который в то время относился к Ге с большим почтением 〈...〉

Новое дело движения выставок по России связывало нас в очень небольшую и тесную группу. Ге, Крамской и я были членами Правления, т. е. вели все дело. Ге кроме того был кассиром, внося и в это дело обычную способность увлекаться, он придумывал свои способы ведения книг и свои приемы счетоводства.

Успех его картины «Петр и Алексей» в Петербурге и в провинции очень его бодрил и никогда не был он так оживлен, а может быть, и счастлив 〈...〉

〈...〉 Вначале Ге и Крамской жили в ладу и полном согласии; впоследствии, когда картины Ге не делали впечатления, равного картине «Петр и Алексей», а Крамской с черных портретов пере-

шел на картины и почувствовал себя довольно сильным, чтобы занять место рядом с Ге, между ними пробежала черная кошка. Крамской позволял себе делать замечания вроде — «я устал защищать ваши картины, Николай Николаевич» и т. д. Благодаря таким уколам из отношений их исчезла всякая сердечность и навсегда[7] ⟨...⟩

Отношения Н. Н. к академии ⟨...⟩ были довольно не ясны; Ге был приглашен участвовать в комиссии по пересмотру устава академии, состоявшей, если не ошибаюсь, под председательством конф[еренц]секретаря с участием Крамского, Чистякова и других[8]. Помню, что Ге очень волновался, очень хлопотал, на что-то надеялся и, конечно, напрасно ⟨...⟩ Устав, составленный комиссией, почил под сукном комитета ⟨...⟩ в комиссии Ге сказал несколько слов, доставивших мало удовольствия академическим мудрецам, и они это не забыли, когда ⟨...⟩ Ге ⟨...⟩ не отказался участвовать в конкурсе на написание образов для какого-то храма ⟨...⟩[9] его эскизы были признаны академией негодными, чем он весьма огорчился, совершенно остыл к академическому ареопагу, вообще в его настроении произошло значительное изменение к худшему, тем более, что его личные дела шли очень плохо, картины не продавались, жить с семьей в Петербурге и поддерживать довольно обширное знакомство стало трудно. Явились долги. По совету Анны Петровны и под влиянием огорчений он решился уехать в имение Черниговской губернии, частью пришедшее по наследству, частью прикупленное в долг, чтобы заняться хозяйством и писать картины свободно и в свободное время.

Севши на землю, Николай Николаевич исчез с горизонта; говорили, что он разводит табак, что он занялся скотоводством и т. п. Эти рассказы имели основание: бегство в пустыню было результатом усталости и охлаждения после нервной и напряженной жизни, которою он жил в Петербурге ⟨...⟩

В этот период, давно его не видя, я заехал к нему в деревню и нашел его здоровым и довольно бодрым. Он делал пристройку к дому для младшего сына, который, женившись, возвел Ге в звание дедушки, чем Николай Николаевич очень гордился ⟨...⟩

— Я барон, а это мои вассалы,— говорил он, указывая на крестьянские хаты, причем добродушно смеялся ⟨...⟩ Свои фантазии он часто прикрывал шуткой. Пробыв несколько дней у Ге, я заметил, что в нем развилась ворчливость и нетерпимость моралиста ⟨...⟩

Заехав другой раз к Николаю Николаевичу, я не застал его дома: он был где-то по соседству и должен был скоро вернуться. В ожидании его мне сообщили, что Николай Николаевич стал толстовцем и кладет соседям печи; об этом говорили, как об чем-то ко-

мичном, пожимая плечами. Спустя час, пришел Ге; он нес деревянное блюдо, полное вишен, покрытое ковригой хлеба; увидя меня, обрадовался и сообщил, что творит дела милосердия: сейчас он работал у соседа и вот ему дали что могли ⟨...⟩ На замечание, что у него исцарапана его апостольская лысина и глина пристала к волосам, он пояснил, что кончал печь, работая под потолком, «вот и исцарапался» ⟨...⟩

Анна Петровна, не разделявшая его фантазий, как она это называла, смотрела на них, как на юродство ⟨...⟩

Спустя год Ге завернул ко мне летом в Полтаву. Приехал ночным поездом, в половине второго, он взял свой посох, подвязал сумку за спину, как носят странники, и со станции пешечком верст около пяти брел через всю Полтаву, которая в это время спит, и добрел на Павленки, прямехонько к моему дому. Было часа четыре утра, дворник спросонья не хотел его пускать: «Чего тебе в это время надо, все спят и барин спит» — однако пустил. Н. Н. прямо прошел в сад, положил сумочку под голову и с Евангелием в руках, которого никогда не покидал, отдохнул часа два.

У меня он пробыл три дня, вступая в беседу со всяким новым лицом, почти всегда переходя в проповедь, причем он тотчас доставал Евангелие из кармана и, много раз повторяя какой-нибудь текст, прибавлял: «Как это верно и как глубоко! Вот, батюшка, где истина, а не то что Спенсеры да Конты [10] и им подобная мелочь».

Через три дня он начал собираться, и на мои просьбы побыть еще, сдаться не пожелал ⟨...⟩ Я проводил его до вокзала, где пришлось долго ожидать поезда. Сидя задумчиво против буфетного шкафа, украшенного бутылками, вазами, склянками, закусками и дремавшей буфетчицей в центре, Николай Николаевич проговорил: «Посмотрите, ведь это современная мадонна!»

Мало-помалу Н. Н. опять начал заниматься искусством, кажется, его увлекла идея иллюстрирования сочинений Л. Н. Толстого ⟨...⟩ От рисунков он перешел к картинам, предполагая сделать серию картин на события из Евангелия. Последней должно было быть «Распятие». По обстоятельствам от него независящим, которым Ге должен был подчиниться молча, картины эти на выставках появиться не могли ⟨...⟩ Это исключение из общего правила не могло не быть прискорбным, хотя он переносил наружно спокойно этот последний афронт, утверждая, что видит в этом признание его значения; тем не менее в глубине души он скрывал большое горе, которым ему не с кем было поделиться (Анна Петровна уже умерла). В публике интерес к его картинам возрос благодаря их недопущению на выставки до крайности, и от желающих их видеть не было отбоя.

⟨...⟩ На съезде любителей в Москве [он] говорил публично и был горячо принят присутствующими. Следующее за тем известие было принесено газетами, что Н. Н. умер ⟨...⟩

Среди нас, художников, его знавших, об Ге надолго останется память, как о человеке живом и всюду возбуждавшем вопросы жизни, чрезвычайно отзывчивом и всегда готовом прийти на помощь. Он любил людей, особенно молодых и слабых, любил ласку и сам был ласков, всегда искал истину, нередко думал, что был к ней близок, но ненадолго, так как искание истины было в его природе, отсюда вытекала его наклонность менять предметы обожания. Но доброта, бескорыстие и сердечное отношение к людским печалям были постоянными его качествами и никогда его не покидали.

2 М. В. ТЕПЛОВ. ВОСПОМИНАНИЯ О ХУДОЖНИКЕ НИКОЛАЕ НИКОЛАЕВИЧЕ ГЕ

Я познакомился с художником Николаем Николаевичем Ге в начале 1884 года в Киеве у его старшего сына, тоже Николая Николаевича ⟨...⟩ В первый раз на хутор я приехал весною 1884 года.

Хутор, в котором жил Николай Николаевич, расположен в 5-ти верстах от ст[анции] Плиски ⟨...⟩ Дом и прочие хозяйские строения тонут в массе зелени исполинских каролинских тополей, берез и верб, насаженных по берегу пруда. Дом имел очень своеобразную форму. Он был деревянный, обложенный снаружи кирпичом. Внутри он был оштукатурен и почти все комнаты были выкрашены какой-то коричневой краской, тон которой Ге очень любил ⟨...⟩ В доме было шесть комнат ⟨...⟩ Обстановка была самая простая и главное украшение комнат составляли портреты, а в мастерской картины. В так называемой гостиной ⟨...⟩ на стенах висели большие портреты писателей: Салтыкова, Тургенева, Герцена [1], Некрасова и Пыпина. В столовой стоял раздвижной дубовый стол петровских времен, у стола стояло плетеное кресло, в котором любил сидеть Николай Николаевич, и несколько стульев с высокими спинками. На стенах в столовой висели портреты сыновей его: Николая Николаевича и Петра Николаевича, отца Ге и отца жены его, большой портрет жены с детьми, портрет самого Ге, написанный Репиным [2].

В мастерской занимала почти всю стену картина «Вестники воскресения», напротив нее стояла у стены картина «Христос в Гефсиманском саду», у стены стояла уничтоженная впоследствии картина его «Милосердие» ⟨...⟩

На мольберте стояло начатое «Распятие» и по углам были развешаны написанные Ге в Италии очень интересные пейзажи ⟨...⟩

⟨...⟩ Я помню, как скоро после первого нашего знакомства Ге говорил мне, что собирается писать «Распятие», и рассказывал, как он задумал написать его. Проносится с вихрем тяжелая свинцовая туча, и мертвенная тень ложится на всем. Это — фон, а на этом фоне три кадавера, т. е. трупа. Написать ее надо так, чтобы зритель вынес впечатление ужаса. Ведь Христос на кресте кричал. Скоро после этого я увидел у него в мастерской подмалеванной всю картину. В то время были внизу нарисованы фигуры сотника и воинов, раздирающих хитон Христа. Впоследствии он эти фигуры уничтожил и переделывал эту картину еще много раз ⟨...⟩

Мои воспоминания обрываются на 1888 годе, когда я уехал в Литву ⟨...⟩

3 А. А. КУРЕННОЙ. ВОСПОМИНАНИЯ О НИКОЛАЕ НИКОЛАЕВИЧЕ ГЕ

«Н. Н. Ге пригласил меня приехать к нему в хутор ⟨...⟩ поучиться».

«Дом Н. Н. Ге был одноэтажный, где для мастерской была выделена комната 10×10 аршин, такой же высоты, как остальные комнаты, только с широким венецианским окном ⟨...⟩ Здесь стоял большой крест грубой работы, который напоминал букву Т с подножкой для того, чтобы к нему можно было привязывать натурщика при работе над картиной «Распятие». В студии стоял какой-то полумрак. Широкое окно выходило на запад, а чтобы можно было давать верхний свет на натуру, позировавшую для живописи, Н. Н. устроил систему зеркал мелкого калибра — 8×8 вершков, вставленных в переплет рамы окна. Таких зеркальных рам было прикреплено возле окна несколько: вверху, с боков и внизу, которые на шарнирах становились под желаемые уклоны, ловя свет от чистого неба, который верхним зеркалом отражался на модели. А все вместе зеркала были со стороны студии завешаны черными занавесками. Свет, посылаемый этими зеркалами, был какой-то особый, серовато-пепельный, приятный и таинственный. Н. Н. писал картины при этом свете, открывая занавески то больше, то меньше, только изредка писал он при совершенно открытом прямом свете окна» [1].

«Писал Н. Н. «Распятие» так, как меня учил: без контура, без натуры и без эскиза. «Когда пишут картину с натуры,— говорил он,— то тут картины цельной не будет, это будет этюд или несколько этюдов, объединенных на одном холсте. Вот, как у Литовченко историческая картина с соколами» [2].

«Н. Н. терпеть не мог, чтобы что-нибудь незаписанным оставалось на этюде, а на картине тем более, потому что, по его словам,

пока все не записано с фоном, нельзя судить об общем и о тоне картины».

«Н. Н. писал «Распятие», что называется, запоем. Мысль его невероятно быстро с бесконечным воображением варьировала одну и ту же тему. Казалось, тут мало простора для фантазии, чтобы каждый раз, через день-два, много через три, вновь изменять композицию до неузнаваемости, так что каждый раз на полотне появлялся совершенно новый замысел, не похожий ни на один из прежних».

«Работает, работает Н. Н. красками, подойдет к столу, где у него лежал альбом ⟨...⟩ и начинает стоя наскоро рисовать типы или новую композицию. Потом опять идет к картине писать. Н. Н. говорил, что когда художник боится своего произведения, тогда художнику смерть».

«Некоторые варианты «Распятия» ⟨...⟩ мне чрезвычайно нравились по общему тону тела, освещенному серо-стальным светом от окружающих туч».

«Утром ⟨...⟩ зимой часов в 7 Н. Н. выходил в студию в халате ⟨...⟩ садился перед картиной и долго смотрел, после чего начинал работать ⟨...⟩ Вечером, во время заката, неизменно каждый день наблюдал в сумерках внесенные в картину изменения. Ночью выходил со свечой из спальни, освещал сначала всю картину, потом подходил ближе, рассматривая детали, затем ставил свечу на стол, чтобы она освещала все полотно, для чего у него был высеребренный рефлектор, садился, долго смотрел и уходил, а иногда тут же ночью начинал писать красками ⟨...⟩»

«Учитесь рисовать и писать, работайте и овладевайте техникой так, как ремесленники,— говорил Н. Н. — В искусстве много ремесленного и надо его постичь, чтобы когда начнете писать в картине голову, то не думали бы о том, как написать глаз, нос или рот, а думали бы только о том, как передать выражение лица и какое именно, а все ремесленное должно быть уже усвоено раньше и тогда во время творческой работы выходить само по себе будет. ⟨...⟩ Не о мазках думайте и не о том, как класть их, а думайте о том, что́ вы хотите передать, и смотрите, выходит ли то, что вы поставили себе в задачу».

«Я написал одну головку и на фоне изобразил то, что мешало головке. Н. Н. говорит мне: «Вы это уничтожьте на фоне». А я говорю, что тогда непонятно будет, почему такое освещение на модели. «А зачем вам, чтобы оно было понятно. Не заботьтесь об этом. Старайтесь передать то, из-за чего вы начали писать головку,— главное передайте».

«Первое впечатление в живописи самое важное».

«Н. Н., живя долго в Италии 〈...〉, очень хорошо знал старых мастеров и их технические приемы 〈...〉 «Старые мастера,— говорил он,— держали тени теплыми, а света холодными 〈...〉 Старые мастера разливали свет на картине так, что света на пятачок, а все остальное в тени и рефлексах». Но несмотря на свои знания, Н. Н. Ге никому и никакой технике не подражал и любил более всех Джотто, Чимабуэ и говорил всегда ученикам: «Пишите так, как Джотто и Чимабуэ писали без натуры, тогда вы возьмете только суть — и у вас будет картина».

4 СУХОТИНА-ТОЛСТАЯ Т. Л. НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ГЕ

В первый раз я увидала Николая Николаевича Ге в нашем доме в Москве, в 1882 году 〈...〉

〈...〉 Помню, как, вернувшись с катка 〈...〉 я направилась в кабинет отца и по дороге от кого-то из домашних узнала, что у него сидит художник Ге. Мне сказали, что он приехал из своего имения, Черниговской губернии, исключительно для того, чтобы познакомиться с отцом.

Отец назвал меня Николаю Николаевичу, который ласково со мной поздоровался и, обратившись к отцу, сказал:

— Вы так много для меня сделали, и я так полюбил вас, что и я хочу сделать для вас что-нибудь, что мне по силам. Вот я вам ее напишу 〈...〉

Его желание сделать мой портрет очень польстило мне, но мой отец попросил его, вместо моего, написать ему портрет моей матери.

Немедленно, в тот же или на другой день, начались сеансы.

С Николаем Николаевичем приехала его жена Анна Петровна: небольшого роста, белокурая женщина, очень решительная и бесповоротная в своих суждениях, за что ее муж в шутку называл «прокурором» 〈...〉

Анна Петровна всегда присутствовала при работе Николая Николаевича, и он постоянно спрашивал ее совета.

— А ну-ка, Аничка,— говорил он,— поди-ка, посмотри, что тут не так.

Анна Петровна садилась на его место, смотрела на портрет, потом — на мою мать и своим спокойным, решительным голосом делала свои замечания. Почти всегда Николай Николаевич был с ней согласен и принимался переделывать написанное 〈...〉

Наконец портрет был почти готов. Моя мать была написана сидящею в кресле, в бархатном платье с кружевами. Но раз утром Николай Николаевич пришел в столовую пить кофе и объявил нам, что портрет никуда не годится и что он его уничтожит.

— Это невозможно,— говорил он. — Сидит барыня в бархатном платье, и только и видно, что у нее сорок тысяч в кармане. Надо написать женщину, мать. А это ни на что не похоже 〈...〉

Таким образом, портрет этот был уничтожен и только через несколько лет написан другой. На нем моя мать изображена стоя, в черной накидке, с моей младшей сестрой 〈...〉, которой тогда было три года, на руках [1].

Во время сеансов Ге много разговаривал со всеми нами.

Он рассказывал нам, между прочим, о том впечатлении, какое произвела на него статья моего отца о переписи в Москве и о том, как она совершенно перевернула все его миросозерцание и из язычника сделала его христианином 〈...〉

Трудно сказать — насколько мой отец был причиной того нравственного переворота, который произошел в душе Ге. Я была слишком молода во время их первого знакомства, чтобы тогда быть в состоянии составить себе об этом ясное представление. Но теперь мне кажется, что пути, по которым шла душевная работа Ге и моего отца, вначале шли независимо друг от друга, но в одинаковом направлении 〈...〉 Мой отец провел несколько лет в мучительных исканиях и сомнениях. Насколько я знаю, то же было и с Ге. Несколько лет его жизни прошло, в которые он не написал ни одной картины. Он жил у себя, на хуторе в Малороссии, и тосковал без дела и без цели в жизни.

Он был на перепутьи — и как только он увидал по статьям отца, что отец переживает ту же душевную работу, которая в нем происходила, он узнал себя и с радостью и восторгом бросился к отцу, в надежде, что он поможет ему выбраться из той темноты, в которой он пребывал в последнее время. Это так и случилось 〈...〉

С тех пор как Ге сошелся с моим отцом, можно сказать, что взгляды их всегда совпадали и во многом пути их сходились.

«Я вижу, как вы, мой дорогой, идете твердо, хорошо,— писал он моему отцу в мае 1884 года,— и я за вами поплетусь. Хоть и расквашу подчас нос, но все-таки полезу» [2] 〈...〉

〈...〉 Убеждения Ге и моего отца часто одинаково проявлялись в их образе жизни.

Так же как отец, Ге пришел к вегетарианству 〈...〉 старался возможно меньше пользоваться наемными услугами и делал для себя сам все, что было ему по силам. Кроме того, он признавал необходимость физического труда и помимо занятий у себя на хуторе полем, садом, пчелами и т. п. он избрал себе специальностью кладку печей. Он хорошо делал эту работу и любил ее. Я думаю,

что за последние годы своей жизни он сложил не один десяток печей для своих домашних, а также и для многих крестьян 〈...〉

К простому народу Ге относился не только с любовью, но и с уважением. Написавши картину, он всегда созывал своих соседей-крестьян и показывал им свою работу, внимательно прислушиваясь к их мнению 〈...〉

Так же как и мой отец, Ге остался верен той форме проявления своей внутренней жизни, какой и начал. Главным его занятием осталось искусство. Оно теперь обратилось исключительно на изображение сюжетов из Евангелия и видоизменилось только в том смысле, что Ге стал относиться менее строго к форме, а все свои усилия обращал на содержание своих картин 〈...〉

Отличительной чертой Ге была его любовь к людям. Во всяком человеке он находил хорошую сторону. «Прелестнейший юноша», «бесподобнейший человек», «замечательнейшая женщина» — были обычными эпитетами, употребляемыми Николаем Николаевичем. Если он работал и к нему приходил кто-нибудь за советом или с просьбой, он тотчас же бросал работу и отдавал все свое внимание посетителю, как бы скучен и неинтересен он ни был.

«Человек дороже холста»,— сказал он мне раз, когда я досадовала на кого-то, оторвавшего его от работы.

У Ге был удивительный дар влиять на людей, заставить себя слушать и найти с каждым человеком те точки соприкосновения, на которых не могло бы быть разногласия. Он прекрасно говорил, всегда вкладывая всю душу в свои слова. Некоторых приводила в недоумение, а иногда и раздражала его манера сразу становиться в возможно близкие отношения при первой же встрече. Он был так добр и прост, что, по замечанию моего отца, люди, не привыкшие к такому отношению, не верили его искренности и иногда думали, что под этой добротой крылись какие-нибудь хитрости 〈...〉

К деньгам Ге относился совершенно равнодушно. Если у него покупали картину или портрет, он радовался этому главным образом потому, что это было признаком оценки его работы.

Так как он был у себя дома строгим вегетарианцем, делал многое на себя сам и одевался почти по-нищенски, то денег ему много и не нужно было. Сколько раз сестре и мне приходилось чинить на нем разные предметы его одежды, а моя мать сшила ему пару панталон, которой он очень гордился, я же связала ему фуфайку, которую он носил вместо жилета до самой смерти. Рубашку он носил грубую, холщовую, с отложными воротниками, и старый, поношенный пиджак.

В такой одежде он езжал в Москву и Петербург и никогда ни для кого ее не менял, хотя бывал в самых разнообразных обществах.

Ге проводил большую часть своей жизни в деревне. Но к концу зимы он обыкновенно ездил в Петербург на открытие «Передвижной выставки». Никогда он не проезжал мимо нас, не заехавши к нам, где бы мы ни были — в Москве или Ясной Поляне. Иногда он заживался у нас подолгу, и мало-помалу мы так сжились, что все наши интересы — печали и радости сделались общими ⟨...⟩

Ге часто проводил с нами осень, так как полевые работы на хуторе кончались и он еще не начинал занятий живописью. Моя мать уезжала в Москву с братьями, которые учились в гимназии, и в Ясной Поляне оставался отец, сестра Маша, я и часто Николай Николаевич. Занимались мы в это время, кроме домашних дел, исключительно письменными работами, в чем и Николай Николаевич нам помогал. По вечерам привозили почту, и мы все вместе ее разбирали ⟨...⟩

В эти времена своего отдыха он мало работал, никогда не рисовал в альбом — у него его даже никогда с собой не бывало, так как он не понимал того, чтобы рисовать просто для удовольствия рисования. Он по этому поводу приводил слова своего учителя Брюллова, очень любимого им, который говаривал, что лучше ничего не делать, чем делать ничего.

Те портреты красками или углем, которые Николай Николаевич делал помимо своих картин, он делал с людей, которых он особенно любил, или в подарок своим друзьям.

Одно время он начал изучать английский язык, так как находил, что ни на каком языке не написано так много хороших книг, как на английском, а также и потому, что собирался когда-нибудь поехать в Англию ⟨...⟩

В самом Николае Николаевиче было много детского. Часто, придя усталый откуда-нибудь, он просил позволения прилечь на кушетке в моей комнате и тотчас же засыпал сладким младенческим сном. Проснувшись, он иногда просил сладенького ⟨...⟩

Он очень любил анекдоты, и над самыми глупыми и примитивными он был способен хохотать до упада. Он часто шутил, а иногда любил и подразнить людей, но самым добродушным образом.

Так как я в то время занималась живописью, то часто обращалась за указаниями к Николаю Николаевичу, который давал мне очень драгоценные советы в этой области.

Я начала раз при нем портрет сестры Маши для того, чтоб он на практике дал мне некоторые указания. Когда я его подмалевала, Ге подошел, посмотрел и не одобрил моей работы. «Ах, Таня, разве можно так писать? Надо вот как!» И взяв из моих рук палитру и несколько больших кистей, он переписал весь подмалевок. Потом он передал мне палитру и велел продолжать. Но начало было так хорошо, что мне не хотелось его портить, и мы упросили его кончить портрет, что он и сделал [3] 〈...〉

В наших беседах с ним о живописи и о теории сочинения Ге советовал мне, если я буду писать картины, не писать к ним этюдов. Он говорил, что надо заносить свое впечатление прямо в картину, как пчела носит свой мед в улей. «А то,— говорил он,— в этюде не выразишь всего своего впечатления с той силой, с какой его ощущаешь, а копируя этюд на картину, утрачиваешь еще долю этого впечатления». Для того чтобы разместить действующие лица на картине, Ге советовал вылепливать в маленьком виде фигуры из воска или глины. Он очень хвалил этот способ и только предостерегал от того, чтобы вылепливать подробности, так как глаз мог привыкнуть к кукловатости глиняных фигур и внести ее в картину 〈...〉

За последние годы своей жизни Ге становился все более и более популярным, особенно среди молодежи, так что, как только в Петербурге проходил слух о его приезде, к нему начинало стекаться столько гостей, что ему не под силу бывало со всеми разговаривать, и он мало-помалу усвоил себе манеру полуразговора, полулекции или проповеди на ту тему, которая интересовала бо́льшую часть его слушателей.

Из Петербурга он приезжал к нам в Москву, и тут начиналась та же жизнь. Николая Николаевича приглашали всюду, и он никому не отказывал. Я помню, как мои товарищи по Школе Живописи и Ваяния, которую я посещала в продолжение нескольких лет, ждали приезда Ге, готовя разные вопросы для обсуждения с ним. Обыкновенно выбиралась как место сборища квартира какого-нибудь ученика школы, куда собирались и все остальные товарищи. Ге очень любил эти сборища. «Представьте себе,— рассказывал он мне про одно такое собрание,— маленькую комнатку, набитую молодежью. Так как стульев мало, то одного только меня посадили на стул, а все остальные сели вокруг на пол. Говорили о самых важных вещах на свете и, между прочим, о живописи. Спрашивали моего мнения о значении пейзажа в живописи и о применении фотографии для художника. Все эти молодые люди принесли свои этюды и эскизы и спрашивали моего совета» 〈...〉

Ге любил искусство во всех его отраслях и проявлениях. Он любил литературу, много читал и часто в письмах к нам делился впечатлением о прочитанном. Одно время мы с ним увлекались Д'Аннунцио, но это было временное увлечение. Мопассана он всегда читал с восторгом, очень ценил и ставил наряду с первоклассными писателями. О моем отце и говорить нечего. Все, что отец писал, Ге немедленно, прямо из-под пера, с жадностью и восхищением поглощал 〈...〉 Многое, что в России не было напечатано, Ге собственноручно переписал для себя. Он сам пробовал свои силы в писательстве, и его воспоминания о Герцене были напечатаны в «Северном Вестнике». Собирался он также писать об искусстве, т. е., по его словам, «об отношении художника и критики к искусству», но за живописными работами ему на это не хватило времени.

Музыка действовала на него очень сильно. Я помню, как он обливался слезами, слушая пение «Crucifix» Фора в исполнении моей тетки Т. А. Кузминской. Но, конечно, на первом плане стояла у него живопись. Работал он всегда с большим вдохновением, которое не ослабевало до тех пор, пока задуманная картина не была окончена. А чуть только исполнение одной картины приходило к концу, у Ге уже была «целая толпа сюжетов», как он говорил, которые просились на холст.

Прежде чем начать писать на холсте, Николай Николаевич много думал о своей картине, рассказывал и писал нам о ней, много искал, много рисовал эскизов, и когда она была готова в его представлении, он быстро, не отрываясь, принимался за исполнение. У него было драгоценное свойство, при всем своем увлечении работой, не терять к ней критического отношения. Если картина не удовлетворяла его, он опять и опять ее переписывал. Он часто говорил мне, что если художник будет жалеть своих трудов, то он никогда ничего не сделает. Некоторые свои картины, которые почему-нибудь перестали ему нравиться, он уничтожал без всякого сожаления. Так, например, картина «Что есть истина?» написана сверх картины «Милосердие» 〈...〉

О том, что он желал выразить своими картинами, Ге рассказывал с таким увлечением и вдохновением, что — я должна в этом сознаться — картина, когда я ее видела, казалась мне всегда слабее моего представления о ней. Может быть, это происходило отчасти и оттого, что Николай Николаевич в последних своих картинах так страстно бывал увлечен их содержанием, что форма, в которую он облекал это содержание, не представляла для него большого интереса и важности, и он ею несколько пренебрегал. Я же, занимаясь живописью, невольно искала совершенства техники 〈...〉

Одно время он задался целью сделать иллюстрации к Евангелию. Он привез к нам в Ясную целую серию угольных рисунков, которые он приколол вокруг всей залы для того, чтобы мы могли удобнее видеть их в их последовательности. Некоторые из них были удивительно сильны и производили огромное впечатление. С волнением и трепетом водил Николай Николаевич моего отца от одного рисунка к другому, ожидая его мнения. И мой отец всегда восхищался и умилялся перед работами Ге, так как источник, из которого вытекали образы, написанные Николаем Николаевичем, был ему близок и понятен.

Одно время Ге затеял написать семь картин под общим заглавием «Нагорная проповедь» ⟨...⟩

Картины были начаты в два тона масляными красками и изображали: первая — проповедь Христа, окруженного учениками и народом; вторая — должна была иллюстрировать текст: «Блаженни нищие»; а остальные пять должны были быть написаны на пять заповедей Христа [4] ⟨...⟩

Гостя у нас, Ге набросал углем и красками несколько портретов с наших друзей, а один с меня [5]. Прекрасный портрет моего отца, находящийся теперь в Третьяковской галерее, был написан им в несколько сеансов в Москве, в то время, как отец занимался писанием у себя в кабинете. Я помню, как доволен был Ге тем, что во время работы отец иногда совсем забывал о его присутствии и иногда шевелил губами, разговаривая сам с собой ⟨...⟩

За время знакомства с нами Ге написал пять больших картин: «Что есть истина?», «Повинен смерти», «Совесть», «Выход после тайной вечери» и «Распятие» ⟨...⟩

Любимым произведением, как мне кажется, самого Николая Николаевича и тем, над которым он работал больше всех других, была его картина «Распятие». Несколько раз он переписывал ее всю до основания, постоянно ища той формы, которая выразила бы во всей полноте его мысль ⟨...⟩

За время его работы над «Распятием» у него набралось, кроме больших эскизов масляными красками, несколько альбомов, наполненных эскизами к той же картине [6] ⟨...⟩

⟨...⟩ Последний и окончательный вариант картины «Распятие» таков: на холсте только две фигуры — Христос и один разбойник ⟨...⟩ Второго разбойника Ге уничтожил, так как находил, что он лишний и только мог помешать тому, что он хотел выразить.

Он старался в лице написанного разбойника передать то, что он сам испытал бы, будучи на его месте.

«И вот я представил себе человека,— рассказывал он нам,— с детства жившего во зле, с детства воспитанного в том, что надо грабить, мстить за обиды, защищаться силой, и который по отношению к себе испытывал то же самое. И вдруг, в ту минуту, когда ему надо умирать, он слышит слова любви и прощения, в одно мгновение меняющие все его миросозерцание. Он жаждет слышать еще, тянется с своего креста к тому, кто влил новый свет и мир в его душу, но он видит, что земная жизнь этого человека кончается, что он закатывает глаза и тело его уже обвисает на кресте. Он в ужасе кричит и зовет его, но поздно» 〈...〉

Картина «Распятие» была привезена Николаем Николаевичем в Петербург на «Передвижную выставку», но была с нее снята по распоряжению правительства. Знакомая Николаю Николаевичу семья предложила выставить ее частным образом в своей квартире [7]; Ге с благодарностью согласился, и за все время, что она там простояла, перед ней постоянно была толпа зрителей 〈...〉 Здесь всегда был Николай Николаевич, дававший объяснения и своими рассказами о том, что он хотел выразить, усиливавший впечатление, производимое картиной.

После выставки своей картины в Петербурге Ге приехал к нам в Москву. Это было весной 1894 года 〈...〉

В эту весну в Москве был первый съезд художников 〈...〉

Когда приехал Ге, мне захотелось и его привлечь к этому делу и заставить его принять участие в съезде. Но он отнесся холодно 〈...〉

— Нет, Таня,— сказал он мне,— мне там нечего делать. Там председательствует великий князь, мне не хотелось бы встречаться с ним 〈...〉 но на другое утро, когда я пришла пить кофе, он сидел веселый и сияющий.

— Таня, я всю ночь думал,— сказал он мне.— И ты увидишь, что я им сегодня скажу. — Когда пришел отец, он и ему сообщил 〈...〉 «Я сегодня ночью решил, что я это сделаю».

В этот день, вечером, было назначено последнее заседание съезда, после которого он закрывался.

После обеда мы поехали с Николаем Николаевичем в Исторический музей, где приютился съезд. Великий князь не присутствовал. Мы сели с Николаем Николаевичем, прослушали несколько докладов, после которых послали сказать председателю, что хочет говорить Ге.

Тотчас же за ним прислали кого-то, кто проводил его на кафедру. Я с своего места смотрела, как он в своей вечной холщовой рубахе и старом пиджаке вышел в публику, которая, увидавши его, вдруг разразилась таким громом рукоплесканий, стуков и возгласов, что совсем взволновала Николая Николаевича. Я видела, как краска прилила ему к лицу и как заблестели его молодые глаза. Когда немного стихло, Ге, положа оба локтя на кафедру и поднявши голову к публике, начал:

— Все мы любим искусство...

Не успел он произнести этих слов, как рукоплескания, стуки, крики еще усилились. Николай Николаевич не мог продолжать... Несколько раз он начинал, но опять начинали хлопать и кричать.

После шаблонных речей разных господ во фраках, начинающих свои речи неизменным обращением: «Милостивые государыни и милостивые государи» и т. д., слова Ге, сразу объединявшие всех присутствующих, и его красивая, оригинальная наружность, произвели на всех огромное впечатление...

⟨...⟩ Говорил он так тепло и сердечно, что многие прослезились, и когда Ге сходил с кафедры, его проводили с таким же восторгом, с каким встретили.

Была весна, ночь была теплая, и мы с ним дошли домой пешком через Александровский сад. Мы шли молча, и я, глядя на него, думала о том, что только тот человек может иметь влияние на других, который, как Ге, не переставал гореть огнем любви к людям и всему, что может быть нужно их душе ⟨...⟩

Помнится мне, что в эту весну, кажется, в мае, Николай Николаевич уехал с моим отцом в Ясную Поляну, где пробыл очень недолго, и поехал дальше, в свой хутор, в Черниговскую губернию ⟨...⟩

Больше не суждено нам было увидеться.

2-го июня, вечером, нам подали телеграмму. Отца не было в комнате — была моя мать, сестра Маша и я. Телеграмма была короткая: Николай Николаевич Ге, сын [8], сообщал нам о том, что его отец скончался, в ночь с 1-го на 2-е июня (1894 г.).

Мы не могли прийти в себя от поразившего нас известия и сидели молча. Вдруг мы услыхали шаги отца, поднимающегося по лестнице. У меня сердце упало, и я просила кого-нибудь сообщить отцу о полученной телеграмме, так как чувствовала, что голос и язык не послушались бы меня. Сестра тоже отказалась. И я помню, каким странным, неестественным голосом моя мать сказала, обращаясь к отцу:

— Вот, они на меня возложили неприятную обязанность сообщить тебе новость, которая тебя огорчит. — И она передала отцу телеграмму ⟨...⟩

Затем мы получили письмо от младшего [9] сына, Николая Николаевича, которого мы по дружбе все звали Количкой. Он писал моему отцу, что предоставляет ему право на распоряжение своей частью картин, унаследованных им от отца, и посылает нам две из них в Ясную Поляну.

Отец уже до получения картин думал о их судьбе и написал по этому поводу два письма П. М. Третьякову ⟨...⟩

Наконец мы получили две картины Ге: «Распятие» и «Повинен смерти». Когда я начала распаковывать их, то пришла в ужас от того, в каком виде пришла последняя картина. Она была снята с подрамка, заложена газетной бумагой и скатана. Так как Ге всегда соблюдал экономию и покупал дешевые краски, то, вероятно, некоторые краски, которыми он писал, были терты на глицерине и не могли вполне высохнуть. Поэтому все газеты прилипли к картине ⟨...⟩ Я стала понемногу отмачивать газеты и по маленьким кусочкам их снимать. Но тем не менее во многих местах остались отпечатанными газетные буквы.

Я натянула картины на подрамки и поставила их в своей мастерской в Ясной Поляне до решения их дальнейшей участи ⟨...⟩

Обдумав и обсудив с близкими друзьями судьбу картин Ге, отец предложил П. М. Третьякову устроить при его картинной галерее музей Ге, в который собрать все его произведения. Сыновья Ге предоставляли Третьякову бесплатно все картины и рисунки отца.

Благоразумный и осторожный Павел Михайлович выслушал предложение моего отца, сделанное не только от своего имени, но и от имени наследников Ге, и обещал дать ответ лишь через год.

Ровно через год он приехал к отцу и сказал ему, что он согласен взять картины и обязуется при первой возможности повесить их в галерее вместе с другими картинами, но что отдельное помещение для них он приготовит только через пять лет ⟨...⟩

⟨...⟩ Картины были посланы к Третьякову. Но пяти лет не прошло, как Третьяков умер. После этого некоторые из картин Ге были то выставляемы, то опять, вследствие строгости цензуры, скрываемы от публики.

Осенью 1903 года «Распятие» было выставлено сыном Ге в Женеве, где имело большой успех ⟨...⟩

5 П. И. БИРЮКОВ [О КАРТИНЕ «РАСПЯТИЕ»]

11 февраля 1894 года мы всей компанией двинулись в Москву.

Там нас ожидала новая картина Ге. Так как она предназначалась для публичной выставки в Петербурге, то ее нельзя было выставить публично в Москве, и Н. Н. поместил ее в одной частной мастерской, на Долгоруковской улице. Выставив картину надлежа-

щим образом, с хорошим верхним светом. Н. Н. Ге пригласил посмотреть ее Л. Н-ча[1]. Мне пришлось быть свидетелем торжественной и умилительной сцены. Два друга, два великих художника, поставивших целью своей жизни воплотить в искусстве новый христианский идеал, были в этот момент соединены одним сознанием, через которое, как через хороший проводник, передавался таинственный ток художественного созерцания. Волнение их достигло высшего предела, когда Л. Н-ч вошел в мастерскую и остановился перед картиной, устремив на нее свой проницательный взгляд. Н. Н. Ге не выдержал этого испытания и убежал из мастерской в прихожую. Через несколько минут Л. Н-ч пошел к нему, увидал его, смиренно ждущего суда, он протянул к нему руки, и они бросились друг другу в объятия. Послышались тихие сдержанные рыдания. Оба они плакали, как дети, и мне слышались сквозь слезы произнесенные Л. Н-чем слова: «Как это вы могли так сделать».

Н. Н. Ге был счастлив. Экзамен был выдержан, но в этом триумфе уже чувствовалась новая трагедия. Картина так сильна, что власти не допустят ее до публичной выставки. Так и случилось ⟨...⟩

6 Е. Ф. ЮНГЕ. ВОСПОМИНАНИЯ О Н. Н. ГЕ

Июль, 1894 г. Ялта

Дорогой из Москвы на юг, в вагоне, прочла я о смерти Н. Н. Ге и была глубоко потрясена этой неожиданной и печальной вестью ⟨...⟩

Я была еще ребенком, когда впервые увидела Ге, и не вполне помню его молодым, знаю только, что картина его — Аэндорская волщебница всем, и мне в том числе, очень нравилась, а отец мой говорил, что у Ге большой талант, но настоящим образом познакомилась я с ним в 1861 году во Флоренции; там мы близко сошлись, и он возбудил во всех членах нашей семьи большую симпатию своим ласковым отношением к людям, своею горячностью, своим красноречием, даже своими увлечениями, которые всегда казались искренними. Жена Ге, Анна Петровна, была очень умная, милая женщина, и тесный кружок интеллигентных людей собирался у них. В их доме познакомились мы со скульптором Забелло и с А. Бакуниным. Наши вечера проходили в страшных спорах. Отец мой больше молчал, но любил послушать горячие споры молодежи. Ге увлекался тогда трансцендентальной философией и доказывал, что ничего нельзя доказать, даже и существования того стола, за которым мы пьем чай. На этом философическом поприще не все могли с ним состязаться, но на почве искусства или общественной жизни всякий из нас имел что сказать, а Н. Н. не только на словах, но и на деле проводил тогда еще совсем новые взгляды на искусство и на трак-

тование религиозных сюжетов. Его знаменитая картина «Тайная вечеря» писалась в то время и различно комментировалась теми, кто посещал его открытую для всех мастерскую.

К концу зимы картина была уже совершенно кончена и представляла несколько иной вид, чем теперь. Фигура Христа была в том же положении, как и ныне, но выражение лица его было еще более мягкое и грустное; Иоанн возлежал, а не сидел и, приподнявшись, схватывал за руку Христа; лицо Петра было несколько условнее и банальнее; скатерть не была так сильно освещена, освещение более сосредоточивалось на Христе, но главная разница была в фигуре Иуды: он стоял почти в профиль в очень гордой позе, закинув плащ за левое плечо, и рисовался не таким темным пятном, как теперь, а был написан в более сероватых тонах.

Вдруг, совершенно неожиданно для нас, Ге взял и переписал всю картину [1]. Перемены, которые он сделал, соответствовали совершенно эволюции его мысли в данном направлении, т. е. реализму. Выражению лиц, освещению он придал нечто более грубое, даже письмо вышло у него шероховатее; лица Христа и Иоанна, мне кажется, несколько потеряли при этом, но Петр стал гораздо жизненнее и выразительнее; но более всего выиграла в общем картина при изменении фигуры Иуды: прежняя носила на себе еще отпечаток последней дани старой классической школе, академизму,— Иуда более походил на оскорбленного в своем достоинстве патриция, чем на галилейского простолюдина, и фигура его в этом отношении не согласовалась с общим характером всех остальных лиц картины [2], хотя, взятая сама по себе, была очень красива.

После зимы, проведенной вместе во Флоренции, я встречала Ге урывками, во время его различных приездов в Петербург, а потом долгое время не видела его, наконец в 1881 году, вместе с Костомаровым, у которого гостила это лето, собралась посетить Н. Н. в его имении. Никогда не забуду я того радушия, с которым Ге встретили меня, и тех приятных дней, которые я провела у них ⟨...⟩

О чем только не переговорили они с Костомаровым в эти два-три дня. Замечательно, что в эту оживленную и крайне интересную беседу не вмешивались никакие споры, так как все время собеседники были вполне согласны друг с другом.

Прошедшее, настоящее и даже будущее искусства и истории проходили в их речах. По поводу картин говорили о Ренане, о Екатерине, о царевиче Алексее, о быте наших раскольников, делался обзор всей истории России от древних времен и до последних новостей дня, высказывались предположения, что могло бы быть, если бы того или другого события не случилось, и исследовались те законы общего развития, в силу которых эти события не могли не

случиться. Таким же образом разбирались и все направления в искусстве; много говорили об Иванове, которого оба собеседника ставили очень высоко; Ге с любовью отзывался о наших молодых художниках: [И. Е.] Репине, [Ф. А.] Васильеве, и с глубоким уважением о древних мастерах, которые, по его словам, несмотря на то, что наше мировоззрение совершенно иное и мы должны стремиться к воспроизведению нашей новой жизни новыми средствами, все-таки остаются для нас великими учителями; быть оригинальным не значит отринуть все сделанное до нас, а, напротив, воспользоваться им разумно и потом уже самостоятельно двинуть дело вперед, сказать свое слово, которое может быть только дальнейшей эволюцией всего предыдущего. Вся история, как общего развития человечества, так и развития искусства, несмотря на кажущиеся временные скачки, или регресс, идет все-таки вперед в гармоническом развитии. Костомаров высказал мысль, что всякий ученый, если он не простой собиратель материала, есть непременно и поэт — только поэт может быть творцом. Эти разговоры продолжались и за чайным столом, и во время прогулок по тенистым аллеям старого сада или по полям, где Н. Н. с детскою радостью показывал нам свою новую молотилку.

У Ге были тогда дома его картины: Екатерина перед гробом Елизаветы, Жены-Мироносицы [3] и Христос в Гефсиманском саду ⟨...⟩ Последняя картина, когда я увидела ее не в ряду других на выставке, а в обстановке мастерской, произвела на меня страшно сильное впечатление. Я была одна; картина стояла без рамы, довольно низко и была сильно освещена. Я близко и долго смотрела в лицо Спасителя и прочла в нем такую пережитую борьбу, такую несокрушимую волю, почерпнутую в собственном сознании необходимости рокового конца, такую скорбь и вместе такую мягкость и всепрощение! ⟨...⟩

После этого посещения его усадьбы я часто виделась с Ге в Киеве, где он останавливался у наших общих хороших знакомых Маркевич и посещал меня. Тогда он уже был ярым толстовцем и в полном смысле слова plus royaliste que le roi *, так что многое в его речах было утопично, тем не менее убежденное красноречие его производило сильное впечатление. Н. Н. относился всегда особенно сочувственно к молодежи, которая отвечала ему любовью и нарочно собиралась послушать его. Как-то раз Ге пришел ко мне во время урока и очаровал моих учениц, поправляя их работы и много говоря об искусстве: этот день был просто праздником в моей мастерской ⟨...⟩

---

* Более ревностный монархист, чем сам король *(франц.)*.

Как громил он художников-аферистов и отношение общества к искусству, как высоко ставил призвание истинного художника. «На нем перст Божий»,— говорил он, и голос его звучал так полно, так торжественно, что между слушателями пробегал какой-то трепет, а мне хотелось крикнуть ему: «И на тебе этот перст Божий!» Мне всегда казалось, что в душе Н. Н. горела искра священного огня, что она светила мне из каждой его картины, а эта искра такая драгоценность, что из-за одного проблеска ее можно простить человеку ошибки и художнику — многие несовершенства и все-таки любить его, как человека и художника.

Живя в Киеве, я несколько раз бывала у Ге в его имении. В одно из этих посещений я видела почти совершенно конченной его картину Распятие. По письму и рисунку, мне кажется, это была лучшая из его картин. Фон составляли стена города и вьюгой поднятый, как-то зловеще освещенный, желтый песок; тело Христа, высоко поднятое на крест и чудно написанное в серых полутонах, рельефно выдавалось на светлом теплом фоне и точно выделялось из рамы. Разбойников не было — виднелись только части их крестов. Под скалою, на которой стоял крест, с левой стороны картины, виднелось море голов расходящегося народа и Мария Магдалина, которая, зацепившись за скалу руками, приподнималась на них и не могла оторваться от оцепенившего ее зрелища. У подножия креста стояла группа римских воинов, хладнокровно деливших между собою одежду; живые, здоровые, колоритные, эти люди представляли яркий контраст с разыгрывающейся около них драмой. А драма эта была ужасна: голова Христа была запрокинута назад в сильном ракурсе, глаза выходили из орбит с выражением предсмертного ужаса, открытый, кричащий рот занимал почти все лицо. Духовного ничего не осталось на этом лице — это был момент смерти, мучительной смерти — и больше ничего [4] ⟨...⟩ Когда я через год опять была у Н. Н., картина его была уничтожена, по словам самого Ге, вследствие того, что она не понравилась графу Толстому [5] ⟨...⟩ На высказанное мною сожаление, что такая вещь погибла, Ге отвечал: «Это ничего, я еще напишу и напишу лучше, она уже назревает у меня». Ту картину, которая назревала тогда в голове маститого художника, мы видели в этом году в Москве и в Петербурге. И как много еще планов роилось в его мыслях, как полон он был стремления к деятельности ⟨...⟩

Последний раз я видела Ге на съезде художников и любителей, но это было так недавно, впечатление, которое он произвел на меня, было так общо с впечатлением всей присутствующей публики, которая, как один человек, выразила свое сочувствие его простым, от души сказанным, горячим словам, что я считаю излишним

напоминать о нем. Скажу только, что куда бы ни появлялся Ге,— он всегда вносил с собою оживление, приподымал и трогал присутствующих. Что-то жизненное, кипучее, задорное, молодое было в нем, несмотря на его седины, и после свидания с ним становилось не хуже, а лучше на душе...

7 Н. К. КРУПСКАЯ (КАРТИНА Н. Н. ГЕ «РАСПЯТИЕ»)

⟨...⟩ В 1893 году был такой случай. В этом году на передвижной выставке была картина Н. Ге «Христос и разбойник» [1].

Когда царская фамилия посетила выставку, возмущенный царь велел убрать с выставки «эту бойню».

Картину убрали; она была перевезена на квартиру профессора математики Страннолюбского, жена которого была толстовкой. Картину сначала приходили смотреть знакомые, потом круг все разрастался и разрастался. На меня картина произвела сильное впечатление; при втором посещении произвела также впечатление и сама личность художника Ге.

Он был толстовец. Когда он говорил, как толстовец, это было скучно. Но чаще он говорил, как художник. Он рассказывал, как он писал картину, что при этом переживал, что думал, как менялись в ходе его работы его представления об искусстве, рассказывал, как им владела творимая им картина и как в минуту смерти любимой жены он, вглядываясь в ее угасавшее лицо, старался уловить тень смерти, чтобы отобразить ее на своей картине ⟨...⟩

⟨...⟩ Соберется публика разношерстная вечером около картины, а он рассказывает.

Публика очень пестрая собиралась. Помню такую сцену: какая-то дама из общества усиленно звала Н. Ге к себе на журфикс. Н. Ге согласился. «Вот кстати. Мы хотели собираться, так вот соберемся у вас. Итак, друзья мои, встретимся, значит, там». Дама пришла в неописуемый ужас: многие из тех, кого Ге назвал «мои друзья», имели весьма-таки не салонный вид. Конечно, никто из друзей к даме не пошел.

Мне захотелось, чтобы ученики сходили посмотреть картину Н. Ге ⟨...⟩ Собрали человек десять учеников из наиболее развитых. Фунтиков [2] пошел тоже. Картина произвела на рабочих впечатление. Тут и Н. Ге был.

Стал Фунтиков говорить о картине, и опять какими-то судьбами всплыли на сцену капиталист и рабочий, рабочее движение, социализм [3]. Внешне это было нелепо, но внутренне, логически — осмысленно. И то, что хотел сказать Фунтиков, поняли и его товарищи, сочувственно поддержавшие его. У Н. Ге заблестели слезы на глазах, он взволнованно обнял Фунтикова и говорил, что он именно

это-то и хотел сказать картиной. Ученикам он подарил снимки с картины и надписал на каждом: «От любящего Ге» 〈...〉

Потом Ге говорил, что он хотел бы, чтобы его картина стала народным достоянием и была выставлена в какой-нибудь галерее, которая будет посещаться массами.

Я видела эту картину потом в Женеве[4]. Одиноко и никчемно стояла она в зале, и недоуменно смотрели на нее проходящие в шляпах и перчатках. И мне было обидно. Я вспомнила ту обстановку, в которой видела эту картину, вспомнила своих учеников 〈...〉

8 И. Е. РЕПИН. НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ГЕ И НАШИ ПРЕТЕНЗИИ К ИСКУССТВУ

1 июня 1894 года умер Николай Николаевич Ге. Прекрасный, честный человек, страстный художник, горячий проповедник «высших потребностей человека», он считал искусство «выражением совершенства всего человечества» 〈...〉

Всюду вносил с собой этот бодрый человек свое особое настроение; настроение это можно назвать высоконравственным весельем. При взгляде на его красивую, стройную фигуру, прекрасные, благородные черты лица, открытую голову философа вас обдавало изяществом, и вы невольно приходили в хорошее расположение духа. Когда же раздавался его приятный, задушевный голос, всегда мажорного тона, вы невольно и уже на все время беседы с ним чувствовали себя под обаятельным влиянием этого в высшей степени интересного художника.

Ге был оптимист, он верил в человека, верил в добро, верил в действие искусства на массы и глубоко был убежден в скором и возможном осуществлении царства божия на земле 〈...〉

И вот, однако же, несмотря на этот светлый образ необыкновенного человека, художника огромного таланта и несомненного темперамента, невольно сжимается сердце жалостью, если беспристрастно взглянуть на всю художественную деятельность Ге.

На нем лежит какая-то странная тень неудачника.

Люди шестидесятых годов помнят великую славу Ге и громадное впечатление, произведенное его картиною «Последний вечер Христа с учениками». Не только у нас в России, но, можно смело сказать,— во всей Европе и за все периоды христианского искусства не было равной этой картине на эту тему. «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи — будем откровенны — устарела, она нам кажется теперь уже условной и школьной по композиции, примитивной и подчеркнутой по экспрессиям фигур и лиц. Картина Гебгардта[1], на тот же сюжет, с модернизацией типов апостолов по-немецки — простовата. А это всем известные лучшие образцы «Тайной вечери».

Эти картины бледнеют и отходят на дальний план при воспоминании о живой сцене «Тайной вечери» Ге. Верится в эту комнату, «триклиниум», до иллюзии освещенную светильниками, с движущимися широкими тенями по стенам от фигур апостолов, с проблесками глубокой вечерней лазури в окне.

«Смутившийся духом» Христос трактован до гениальности смело и ново. В сильном волнении он облокотился на стол и опустил голову. Невозможно забыть живую фигуру юноши Иоанна. Быстро привстав и опершись коленом на ложе, на котором он сидел ближе всех к Христу, он устремил вопросительный взгляд на Иуду, боясь верить происшедшему. Вскочил и пламенный Петр, растерянно смотрит поверх светильника на темную фигуру предателя. На лицо его падают самые яркие лучи светильника.

Зловещим темным пятном выдвигается Иуда, натягивая на свои плечи полосатый плащ. Остальные персонажи теряются во мгле вечернего освещения, придавая чудную гармонию всей картине. Картина кажется вполне живой и сразу переносит зрителя в ту отдаленную страну и в ту одаленную эпоху ⟨...⟩

Особенно поразил Ге всех своей художественной оригинальностью и смелостью просвещенной мысли ⟨...⟩ Картина своей силой, художественным выполнением, правдой и поэзией увлекала даже всякого профана в искусстве; как истинно гениальная вещь, она действовала непосредственно на всякого зрителя и была совершенно понятна без всякого комментария.

Глубокая идея картины выражалась не менее глубоким искусством художника; драматизму сюжета соответствовала широкая, энергическая живопись. Огненный тон картины притягивал и охватывал зрителя.

Если картина эта была интересна для просвещенной публики, то еще более она была поучительна для художников: новизной искусства, смелостью композиции, выражением великой драмы и гармонией общего. Вещь эту можно смело повесить рядом с самыми великими созданиями живописи.

Вот на какой высоте стоял этот феноменальный художник ⟨...⟩

При необыкновенном таланте, университетском образовании и горячей любви к работе, Ге все же не сразу поднялся до этой высоты и оригинальности. Впоследствии мне удалось видеть у Николая Николаевича целый ворох его эскизов и несколько этюдов первого времени пребывания его в Италии. Он все еще оставался тогда под сильным влиянием Брюллова, которого обожал всегда ⟨...⟩

С «Тайной вечери» Ге уже неузнаваем: у него образовался собственный стиль, оригинальный, страстный и в высшей степени художественный.

Близко знакомым художникам Ге сам рассказывал подробности технического процесса создания своей знаменитой картины. Теоретически он полагал, что для воспроизведения целой данной сцены надобно вообразить ее всю целиком и потом заходить кругом с разных сторон, чтобы выбрать лучшее и более выразительное место для передачи ее на полотно.

Побившись довольно на эскизах «Тайной вечери» [2], Ге, чтобы помочь себе, вылепил всю группу из глины, нашел прекрасную точку зрения, и работа выполнения пошла успешно. Но однажды он вошел с огнем, ночью, в свою мастерскую и поставил случайно лучерну ⟨...⟩ перед своей глиняной моделью. В поисках чего-то он отошел подальше и взглянул нечаянно на свет. Его глиняная сцена освещалась с новой, случайной точки превосходно; он был поражен ее красивым новым эффектом. Нисколько не жалея труда, он перерисовал и переписал всю картину заново, быстро и необыкновенно удачно.

Начиная с этой вещи Ге, все картины и эскизы его носят уже печать чрезвычайной оригинальности. Особенно живо мне представляется один его эскиз ⟨...⟩ Этот набросок на небольшом куске холста представляет время к закату: золотистые лучи солнца освещают простую восточную веранду, оплетенную виноградником; Мария, сестра Марфы и Лазаря, вышла взглянуть на дорогу, не идет ли тот, кто дороже был ей всех благ земных. Вдали показывается фигура Христа, поднимающегося на пригорок. Восторг и счастье выражает обрадованное лицо красивой, симпатичной девушки. Это была необыкновенно очаровательная картинка [3]. Но автор не мог уже вернуться к ней. Мысли и симпатии его приняли в то время другое направление.

После чисто художественной деятельности в Италии Ге попал в Петербург (1863) в самое неблагоприятное для искусства, нигилистическое время, когда во всем признавалась только утилитарность и когда бесцельное искусство отвергалось как ненужный хлам ⟨...⟩ Искусство презирали, над художниками смеялись. Фраза «искусство для искусства» стала пошлой бранью. Искусство могло получить право гражданства, лишь помогая публицистике.

Чуткий художник не мог не увлечься этим вихрем отрицания, он стал отрицать искусство как искусство, признавая в нем только утилитарную сторону воздействия на массы. И в самых средствах искусства он отвергал большие специальные познания, строгость и тщательность выполнения. Он признавал обязательным только смысл картины и силу впечатления, а все прочее считал излишним мудрствованием специалистов [4].

В первый раз я видел Ге в античном зале Академии, где Крамской по заказу Общества поощрения художеств рисовал черным соусом картон с его «Тайной вечери» для фотографических снимков. Величественный, изящный, одетый во все черное, Ге делал замечания скромному художнику петербургского типа. Картон Крамского был превосходный, и мне сначала казалось невероятным сделать какое-либо замечание такой чудесной, строгой копии. Но, приглядевшись, я заметил, что энергичная, смелая кисть оригинала была передана только строгим приближением ⟨...⟩ Ге кое-где тронул по картону смелыми штрихами, доступными лишь автору картины. От всей его фигуры веяло эпохой Возрождения: Леонардо да Винчи, Микель-Анджело и Рафаэль разом вставали в воображении при взгляде на него. Мы, ученики Академии, снимали перед ним шляпы при встрече, не будучи даже знакомы с ним; он любезно отвечал на наши поклоны, угадывая, вероятно, по наружности нашу, знакомую ему, специальность.

Несмотря на все нападки на необычное изображение «Тайной вечери», картину Ге купил царь, и автор опять уехал в Италию...

Но Ге уехал из Петербурга уже другим человеком ⟨...⟩

Возбужденный необыкновенной славой, Ге быстро и бурно возбуждался всяким успехом, и, обуреваемый новыми тенденциями Петербурга, он с жаром принялся за новые картины во Флоренции, трактуя их уже новым приемом, с новым взглядом на искусство.

«Христос в Гефсиманском саду» и «Вестники утра» были написаны быстро. Вдохновения у художника был большой запас, а выполнение по новому способу почти освобождало его от излишнего специального труда [5] ⟨...⟩

Выставка двух новых картин, по примеру «Последнего вечера Христа с учениками», устроилась также особо и в тех же залах Академии, [6] свидетельницах шумного восторга образованной толпы от его картины.

Получилось полное фиаско.

«Христа в Гефсиманском саду» еще так и сяк критиковали за энергичный тип непримиримого, кто за неправильность и трепаную небрежность рисунка и форм, особенно шеи, всего тела и рук, но над «Вестниками утра» даже смеялись. Смеялись злорадно и откровенно рутинеры, смеялись втихомолку и с сожалением друзья. Большой холст «Вестников» казался грубо намалеванным эскизом. На небрежно наляпанном небе безобразно рисовалась фигура Магдалины вроде птицы; передние воины, вместо понятных выражений лиц, строили непонятные гримасы; хороша была только земля пе-

реднего плана, с отблеском на ней зари глубокого утра ⟨...⟩ Кажется, если не ошибаюсь, в это время было выставлено несколько портретов работы Ге. Великолепный, живой портрет Герцена поражал всех [7]; по манере живописи он приближался к «Тайной вечере». Вскоре затем, помнится, появился живой и оригинальный портрет Костомарова.

Ходили слухи, что Ге пишет портреты с Тургенева, бывшего тогда в Петербурге, Некрасова, Салтыкова и А. А. Потехина.

В художественных кругах немало было толков о Ге, много говорилось о нем и у нас, в среде учеников. Говорили, например, что Ге намерен поставить на должную высоту значение художников, что пустые, бесплодные упражнения в искусстве он считает развратом, что художник, по его мнению, должен быть гражданином и отражать в своих произведениях все животрепещущие интересы общества. В то время готовились к юбилею Петра Великого, и было слышно, что Ге пишет картину из его жизни.

Немного позже, в 1871 году, и мне посчастливилось познакомиться с Николаем Николаевичем и попасть на его «четверги».

Он жил тогда на Васильевском острове, в Седьмой линии, во дворе, в невысоком флигеле русского монастырского стиля, с оригинальной лестницей, украшенной толстыми колоннами. Просторная, продолговатая, но невысокая зала в его квартире напоминала обстановку литератора: на больших столах были разложены новые нумера гремевших тогда журналов: «Вестник Европы», «Отечественные записки», «Современник», «Дело», «Русское слово» и другие, красовались здесь своими знакомыми обложками [8].

В его мастерской, почти совсем пустой небольшой комнате, на мольберте стоял холст с первоначальным наброском углем сцены Петра I с царевичем Алексеем. Петр намечался силуэтом на светлом фоне окна во дворце Монплезира [9]. Впоследствии художник изменил фон, поставив вместо окон противоположную стену залы. Ге любезно и просто рассказывал мне весь план начатой картины ⟨...⟩

На вечерах по четвергам собирались у Ге самые выдающиеся литераторы: Тургенев, Некрасов, Салтыков, Костомаров, Кавелин [10], Пыпин, Потехин; молодые художники: Крамской, Антокольский; певец Кондратьев [11] и многие другие интересные личности; но интереснее всех обыкновенно бывал сам хозяин. Красноречиво, блестяще, с полным убеждением говорил Николай Николаевич, и нельзя было не увлекаться им.

Он занимался тогда русской историей и очень вдохновился, было, сюжетом, исполненным впоследствии Литовченкой: патриарх Никон на гробе митрополита Филиппа заставляет юного монарха

Алексея Михайловича произнести клятву в ненарушимости патриарших прерогатив. «Да, очень по душе мне этот великолепный, с чудесною обстановкой сюжет,— говорил Ге,— но не могу, не могу я прославлять вредное господство духовенства» [12].

Все, что появлялось интересного на западном горизонте нашего просвещения, было известно Ге, и всем он увлекался. Однажды, например, он целый вечер защищал аристократические идеи Штрауса, тогда еще новой книги [13]. «Мужик не поведет культуры»,— с жаром говорил он.

В искусстве Ге проповедовал примитивность средств и художественный экстаз с искренностью прерафаэлитов. Джотто и особенно Чимабуэ не сходили у него с языка.

— Ведь вот, вот, что нужно! — восклицал он.— Только на них убедился я, как это драгоценно! Вся наша блестящая техника, знание,— все это отвалится, как ненужная мишура. Нужен этот дух, эта выразительность главной сути картины — то, что называется вдохновением. На этих сильных, непосредственных стариках я увидел ясно, что мы заблуждаемся в нашей специальности; нам надо начинать снова. Когда тó есть — все есть, а без той божьей искры — все тлен и искусство само по себе ничтожество!

— Вы думаете, юноша... — обратился он однажды ко мне ⟨...⟩ — добиться добросовестной штудией, техникой,— пустое, юноша, верьте мне, это устарелая метода. Надо развивать в себе силу воображения. Одушевление, вера в свое дело — вот что рождает художественные создания. Чимабуэ — вот перл художественного откровения [14].

Мою мастерскую в Академии Ге посетил в первый раз в обществе Тургенева. Я писал тогда «Бурлаков». Когда они вошли, я не знал, на кого смотреть; Тургенева я увидел тут в первый раз ⟨...⟩ Тургенев, сидя перед моею картиною, рассказывал со всеми подробностями свою поездку в Тиволи с А. А. Ивановым [15] ⟨...⟩ Потом они заговорили о Герцене.

Когда они ушли, Ге быстро вернулся, взял меня за обе руки и заговорил быстро, полушепотом:

— Слушайте, юноша, вы сами еще не сознаете, что вы написали,— он указал на «Бурлаков».— Это удивительно. «Тайная вечеря» перед этим — ничто. Очень жаль только, что это не обобщено — у вас нет хора. Каждая личность поет у вас в унисон. Надобно было выделить две-три фигуры, а остальные должны быть фоном картины; без этого обобщения ваша картина — этюд. Ах, впрочем, вы меня не слушайте, это уже специальные придирки ⟨...⟩ Нет, вы оставьте так, как есть. Это во мне говорит старая рутина.

И он быстро ушел.

Картина моя была уже окончена. Но как он осветил мне ее этим замечанием зрелого художника. Как он прав! ⟨...⟩

В это время складывалось уже «Товарищество передвижных художественных выставок». Ге всецело примкнул к этому начинанию и сблизился с Крамским. Умный и дальновидный Крамской сразу понял, что Ге на скользком пути в искусстве. «Ох, не снесет он благополучно своей славы!» — с грустью говорил он и очень ловко и деликатно наводил его на важность выполнения картины для несомненного успеха у массы зрителей. Крамской, работавший всегда больше головой, искренне увлекся этим непосредственным ярким талантом и всей душой желал быть ему полезным; он затеял писать портрет с Ге и подолгу проводил время у него. Ге постоянно мешал выполнению портрета, ему не по сердцу был осторожный и верный прием Крамского, он добивался от него творчества и художественной свободы — портрет так и не был дописан [16]. Но влияние Крамского отразилось на Ге благотворно — он стал серьезно готовить этюды к картине «Петр с сыном», ездил в Монплезир для списывания обстановки и в Эрмитаж для изучения портретов и современного голландского искусства. Это сильно укрепило реальную сторону его картины и вновь подняло его как художника.

Картина эта появилась на Первой передвижной выставке. Успех ее был большой. Ге опять ликовал. Он лепил в это время бюст Белинского и начал новую картину «Пушкин и Пущин». После он написал еще картину «Екатерина II перед погребальным катафалком Петра III» [17]. Снова возбужденный громким успехом, Ге не мог успокоиться настолько, чтобы скромно и сдержанно вырабатывать, с должной подготовкой, свои новые затеи. С большой верой в свое воображение он писал, что называется, от себя и не переносил никаких замечаний, преследуя в своих созданиях только главную суть: идею и впечатление. Крамской его уже тяготил; он не выносил его длинных логических рассуждений и избегал его. В это же время он написал опять несколько портретов по заказу, но о них печально молчали. Картины «Екатерина II» и «Пушкин», появившиеся на передвижных выставках одна за другой, не имели успеха. Портреты свои он писал за очень дешевую цену, по принципу, чтобы быть доступным большинству, но совсем почти не имел заказчиков, между тем как портреты Крамского все больше и больше входили в славу и ценились все дороже и дороже.

Материальное положение Ге в это время сильно пошатнулось, и ему почти невозможно было существовать в столице трудом художника. Он был раздражен. Его почти не ценили. Он готов был даже приписывать свой неуспех интриге соперников. Наконец, ку-

пив у своего тестя имение Плиски, Черниговской губернии, он удалился навсегда из столицы. Там он, как говорили, со страстью увлекся хозяйством и бросил искусство.

Осенью 1880 года, странствуя по Малороссии для собирания типов и старины для своей картины «Запорожцы», я заехал в имение Николая Николаевича и провел у него двое суток. Он заметно постарел, в бороде его засеребрилась седина, лицо несколько огрубело и отекло. Он принял меня холодно. Видно было, что он хандрит и скучает; большею частью он мрачно молчал. К интимным разговорам он и прежде не чувствовал никакой охоты. Ему всегда нужна была трибуна. А теперь с его языка срывались только короткие фразы с едкими сарказмами. О Петербурге он говорил со злостью и отвращением, передвижную выставку презирал, Крамского ненавидел и едко смеялся над ним 〈...〉

На стене в зале висело несколько портретов: уже знакомые портреты Герцена (копия) и Костомарова[18] и портреты Некрасова и Тургенева, которых я еще не видел,— эти мне не понравились: беловатые с синевой, плоско и жидко написанные, трепаными мазками.

— А вы еще их не видали? Ну, как находите? — спросил Николай Николаевич.

— Как-то странно белы, особенно Тургенев, без теней совсем,— ответил я.

— Да, но ведь это характер Ивана Сергеевича. Знаете, Тургенев — ведь это гусь, белый, большой дородный гусь по внешности. И он все же барин... А насчет теней, любезный друг,— это старо, я избегаю этой надоевшей условности; я беру натуру так, как она случайно освещается,— тут свет был от трех окон; и это очень идет к нему, выражает его.

Мне захотелось написать портрет с Николая Николаевича; об этом я подумывал, еще направляясь к нему; но первое впечатление перемены в его лице охладило меня; однако, приглядевшись понемногу, я опять стал видеть в нем прежнего Ге.

— Что ж, пишите,— сказал он,— если это вам нужно, но, знаете, в сущности, это пренеприятно, тут есть что-то — человека как будто примериваются уже хоронить, подводят ему итог... Но я еще не скоро сдамся, обо мне вы еще там услышите! А что, вам этот портрет не заказал ли кто? Тогда, разумеется...

Я уверил его, что это мое личное желание и что портрет этот, если он удастся, я поднесу ему в знак почитания его таланта[19] 〈...〉

Во время сеанса я несколько раз начинал разговор об искусстве, старался задеть его художественную жилку, но дело не клеилось.

— Неужели здесь вас не тянет к живописи, Николай Николаевич? — спрашивал я с удивлением.

— Нет, да и не к чему; нам теперь искусство совсем не нужно. Есть более важные и серьезные дела. У нас вся культура еще на такой низкой ступени... Просто невероятно! В Европе она тысячу лет назад уже стояла выше. Какое тут еще искусство! И ведь я же пробовал, жил в Петербурге и убедился, что там это все они только на словах... А почему же я теперь живу здесь?.. И ни на что не променяю я этого уголка. Вот где знакомство с народом! А то они там, сидя в кабинете, и понятия о нем не имеют ⟨...⟩

Сидеть ему надоело, он нетерпеливо заглядывал в мою работу и удивлялся, что я так долго останавливаюсь на деталях, не замалевав всего холста.

— Общее, общее скорей давайте; ведь общее — это бог! — говорил он.

Его часто отрывали по разным хозяйственным вопросам...

Вечером он водил меня по полям и показывал разницу всходов от посевов его собственной и крестьянской части, отданной им мужикам с половины. Разница была огромная в пользу Ге ⟨...⟩

Анна Петровна сажала деревья и, казалось, чувствовала себя вполне хорошо среди природы; только беспокойное состояние мужа нарушало гармонию ее жизни. Дети учились в Киеве. Николай был в университете. Отец показал мне портрет, который нарисовал Николай с брата своего ⟨...⟩

— Да ведь это превосходно! — воскликнул я.— У него большой талант, неужели он не намерен специально продолжать заниматься искусством? Разве вы его не учите?

Ге помолчал, не без иронии глядя на меня ⟨...⟩

— Разве искусству можно учить?!

— Я вас не понимаю, Николай Николаевич, да ведь все мы учились, да еще как долго, я, например...

⟨...⟩ — Да ведь это-то и есть наше несчастье, мы почти испорчены вконец и навсегда навязанной нам устарелой академической рутиной. Вы сказали, что у моего сына есть талант, да ведь талант — это есть нечто цельное, это есть общее содержание идей в человеке, которое, если оно есть, непременно выразится в той или другой форме ⟨...⟩ Но пока в этом рисунке видны только способности. И вот видите, нигде не учась, не будучи ни в какой рисовальной школе,— верьте мне, что я его никогда не учил, я и не способен учить,— этот мальчик рисует уже лучше меня. Зачем же тут Академия, к чему эти школы? К чему учиться специально?..

⟨...⟩ Настоящего таланта ни создать, ни заглушить невозможно; он возьмет свое, если он действительно талант, а о посред-

ственности, о талантишке и хлопотать не стоит. Это значило бы увеличивать только среду тунеядцев, жрецов искусства для искусства. Самую ненавистную мне среду.

Ге, казалось, утомился и замолчал. В своем портрете я задался целью передать на полотно прежнего, восторженного Ге, но теперь это было почти невозможно 〈...〉 Чем больше я работал, тем ближе подходил к оригиналу, очень мало похожему на прежнего страстного художника: передо мною сидел мрачный, разочарованный, разбитый нравственно пессимист.

Скучно было, что-то давило в этой темно-серой почти пустой комнате — мастерской художника. Украшали ее только две картины, потерпевшие фиаско. «Вестники утра» здесь казались еще хуже, но «Христос в Гефсиманском саду», значительно исправленный, производил впечатление; особенно хорошо действовал теперь лунный свет сквозь сеть листвы олив на земле и на фигуре Христа; он падал красивыми пятнами, вливал поэзию в картину и смягчал напряженное выражение Христа. Но это не был Христос, а, скорее, упорный демагог, далекий от мысли о молитве «до кровавого поту»...

〈...〉 Мне жаль было Ге и жаль нашего искусства.

«Ге порабощен публицистикой, литературой,— думал я,— как все наше искусство. У нас художник не смеет быть самим собою, не смеет углубляться в тайники искусства, не смеет совершенствоваться до идеальной высоты понимания форм и гармонии природы. Его, еще не окрепшего, уже толкают на деятельность публициста; его признают только иллюстратором либеральных идей. От него требуют литературы...» 〈...〉

Такие мысли «за» и «против» возбудил во мне художник, выбитый из колеи, непризнанный, осмеянный, разочарованный в либеральных и нигилистических воззрениях, разошедшийся с людьми, разочаровавшими его и поколебавшими его горячую веру даже в себя как художника.

Он удалился на лоно природы. Но и там вместо спокойствия нашел сутолоку мелочных интересов, борьбу за существование в самых скудных условиях 〈...〉

В таких условиях находился художник, когда прогремело призывом Савонаролы «В чем моя вера» Л. Толстого.

Ге быстро откликнулся на сильные убеждения пропагандиста самоусовершенствования, непротивления злу насилием и любви к ближнему, выражающиеся непосредственно в личном труде для блага и помощи несчастным, обездоленным условиями сложив-

шейся жизни. Самоотвержение и горячая, полная вера в добро круто изменяют Ге до неузнаваемости ⟨...⟩

Он вдруг испытывает сладость и счастье простоты и смирения. Чем более унижал он в житейском смысле свою личность, тем счастливее и веселее чувствовал себя от оригинальности и новизны положения ⟨...⟩ Для талантливого оратора открывалось самое живое и реальное поприще. Раз отрешившись от условий этикета, Ге все видимое считал своей ареной, был ли он в гостиной в богатом палаццо, в убогой землянке или в доме предварительного заключения ⟨...⟩

Он бросил все хозяйство и сделался почти странником. Мне кажется, в эту эпоху он был очень похож на Г. С. Сковороду[20]. Такое же хождение пешком по Малороссии и проповедь идей нравственности, где пришлось.

Однажды в своем скромном обличье он, инкогнито, очутился в Одессе и зашел в рисовальную школу[21], в класс, где молодые люди писали этюды с натуры. Профессора не было. Ученики приняли Ге за старичка-натурщика и не обратили на него внимания. Но вот этот бедный красивый старик подсаживается к одному пишущему этюд юноше и начинает ему объяснять. Тот в недоумении, удивляется странности и вескости замечаний.

— Да разве вы тоже художник? — спрашивает он.

— Да. Дайте мне вашу палитру, я лучше вам могу объяснить практически мои слова.

Ученик был окончательно поражен, когда Ге стал ему писать в этюде. Мало-помалу образовалась кучка удивленных учеников. Этюд оживился и заблистал живописью под рукою мастера.

— Да кто же вы? — спрашивают уже все, когда он отодвинулся и передал палитру ученику.

— Я — Ге, художник.

— Как, вы — Николай Николаевич Ге?!

Общий восторг, удивление... И вскоре началась самая оживленная беседа, какую везде способен был вызвать Ге. Все были очарованы знаменитым художником ⟨...⟩

Стали ходить слухи, что Ге пишет картину «Распятие» ⟨...⟩ На передвижную выставку уже ждали Ге с новой картиной, но этого не случилось. Окончив картину, Ге был в большом сомнении и просил Льва Николаевича, которого он уже во всем слушал, приехать к нему и разрешить сомнение, выставлять ли картину или переделать. Лев Николаевич нашел «Христа» его безобразным и посоветовал переделать. Картина была отложена[22]. Ге опять усиленно занялся делами добродетели, личным трудом, физическим, тяжелым.

К искусству в это время он стал относиться совершенно бесстрастно. Добрая тема, благое намерение, иллюстрации идей общего блага — вот что, по новой вере, может позволить себе художник... Уголь и бумага — вот все средства дела божьего в изображениях. Предварительные этюды, разработка композиций, работы с моделей — все это вещи ненужные и даже вредные, как нарушающие цельность настроения, как искушения, увлекающие много силы во внешнюю форму искусства.

С таким настроением Ге нарисовал углем иллюстрации к известной поэме Л. Толстого «Чем люди живы» ⟨...⟩ К сожалению, альбом произвел весьма слабое впечатление; не верилось даже, что это рисунки Ге; они не имели успеха даже у толстовцев.

Немного спустя Ге вылепил бюст Льва Николаевича, только что оправившегося от болезни. Это состояние Л. Н. отразилось в бюсте Ге.

Иногда он как бы украдкой брался за холсты и писал сцены при лунном свете, без композиции, без обработки, определив интересно только название картины, например «Совесть». Без комментария ничего нельзя было понять в этом холсте среднего размера. Плохо нарисованная, бесформенная спина; примитивно протянутая наискось дорога под черным фоном пригорка, в глубине красные кляксы и черные черточки. Это должно было изображать Иуду, прикованного взором мучительной совести к жертве своего предательства — Христу, уводимому толпою с дрекольями и факелами.

Яснее по композиции был его эскиз небольшого размера: Христос после тайной вечери сходит по ступенькам террасы; его сопровождают апостолы. На террасе, освещенной луной, он взглянул на звездное небо. Жаль,— и этот прекрасный мотив остался без всякой обработки [23].

Как видно, в это время в глубине души Ге все еще жил художник, вечно забиваемый доктринами, но рвавшийся к свободе и безотчетной любви к свету, к эффектным иллюзиям искусства ⟨...⟩

У Ге снова появились краски, эта излишняя роскошь аскетического искусства. Заходящий свет солнца блеснул живым лучом в его картину и совершенно случайно, то есть вполне художественно, как природа, как бог, осветил беспристрастно спину Пилата, коридор римского характера, а Христа оставил в тени, тронув только часть его ноги и подол хитона. Этот горячий луч залил ярко квадратики пола из белого и черного мрамора и рефлексом отсюда, снизу, осветил все тени пыльным теплом. Художника прорвало, он искусился и закутил своим искусством, заиграл светом и тонами. Это было бесполезно для его строгой идеи, он грешил против пу-

ританской доктрины, но, видимо, наслаждался и отдыхал в искусстве. Так писалась его картина «Что есть истина?»...

В 1890 году Ге привез ее на передвижную выставку. Передвижники встретили его с большой радостью. В своих обычных годовых собраниях они избрали его председателем[24]. Картину поставили на лучшее, какое только автор пожелал, место. На общем обеде и в собраниях Ге был оживлен и много и прекрасно говорил ⟨...⟩

Картина эта в отношении форм довольно слаба, но у людей, живущих принципами и понимающих только идейную сторону искусства, она имела большой успех; особенно высоко ставили ее те, кому посчастливилось услышать от автора картины комментарий к ней. Это были в высшей степени художественные образчики объяснений картин, и можно пожалеть, что они не стенографировались.

Во всяком случае, у картины был успех, он окрылил художника. Даже то, что картину с выставки сняли, как не отвечающую традиционным началам религиозной живописи, только возвысило картину, придало ей особый ореол гонимой и возбудило интерес к ней даже на Западе. Картина отправилась путешествовать по Европе по инициативе платонического поклонника Ге, его картины и учения Л. Толстого ⟨...⟩

⟨...⟩ Вернувшись в Россию, странный мечтатель выпустил целую книгу, изобличающую в чем-то Ге, да, кстати, и Л. Толстого, которому он, так же как и самому Ге, восторженно поклонялся прежде (см. «Дневник толстовца» Н. Д. Ильина).

Но и это не бросало уже ни малейшей темноты во внутренний свет стоика. Ге не желал произнести ни одного слова в свое оправдание против целой книги обличителя.

Ге был чужд всякой партийности; он верил, что во всякой среде есть искренние и добрые сердца ⟨...⟩

Художникам он говорил об искусстве. Уже поседевший, постаревший, шамкавший старичок, Ге был молод и свеж нравственной бодростью и верой в человека. Весьма бедно одетый, он всюду был желанным гостем и собирал на свои публичные лекции многочисленное общество самых разнообразных оттенков. Всех соединял и оживлял он чистым нравственным весельем, которое не покидало его и охватывало слушателей. После его публичных лекций я видел не раз растроганные до слез лица и видел совсем незнакомых ему людей, горячо пожимавших ему руки.

В лекциях его бывали лучше всего беседы, которые начинались обыкновенно по поводу какого-нибудь вопроса, сделанного кем-нибудь по прочтении Ге написанного и читанного им по тет-

радке. Эта первая часть всегда бывала слаба и мало интересна; зато простой живой вопрос вдруг воскрешал Николая Николаевича. Тут только и начиналась настоящая, увлекательная импровизация 〈...〉

Его последние картины еще свежи в памяти у всех, кому удалось их видеть; а удалось немногим, так как они были допускаемы на публичные выставки только на самое короткое время или совсем убирались с выставок.

Такому полному запрещению подверглась его картина, изображавшая торжественное шествие синедриона, осудившего Христа на смертную казнь,— «Повинен смерти».

Не забуду, как В. Д. Поленов, приехав из Москвы, рассказывал, что он не мог спать от восторга, какой возбудил в нем Ге рассказом об этой своей картине «Повинен смерти». Очень сожалею, что мне не удалось слышать от автора его рассказ. Я увидел раньше картину, и она меня настолько разочаровала, что у меня уже не было охоты слушать комментарий к ней. Художественная идея картины меня восхитила как замысел, как план. Ново, сильно, необыкновенно! Тут ясно мировоззрение современного художника, глядящего собственным взглядом, отрешившегося от затхлых традиций, общих мест, заурядности 〈...〉

Огненный тон картины живой, горячий; сочинение как замысел художественное, оригинальное. Портит все спешность, небрежность выполнения, уродливость, сбивчивость форм. Это большой эскиз, недоделанный набросок, кое-как намалеванный.

Последней его картины — «Распятия» — я не видал. Мне прислали только фотографию с нее в Италию, в Ассизи, где, рассматривая фрески Джотто и Чимабуэ, я много раз вспоминал невольно Ге и его восторг от этих художников 〈...〉

«Распятие» Ге меня поразило. После неясных младенческих представлений полусонного воображения, которое с великим напряжением иногда приходилось угадывать в выцветших фресках Чимабуэ и Джотто, передо мною вдруг открыл страшную трагедию современный художник, без условной маскировки, с поразительной резкостью и правдой. Особенно сильное впечатление производит голова Христа на кресте. Великое страдание запечатлелось на претерпевшем до конца лице божественного страдальца и на всем его слабом теле, носившем в себе такой великий дух 〈...〉 К сожалению, разбойник совсем карикатурен. На эту картину, как видно, Ге положил много труда, чтобы кое-как наверстать забытое уменье писать и рисовать человеческое тело; она исполнена сносно.

Вообще в последнее время он стал серьезнее относиться к искусству; это выразилось в его последних портретах, особенно в портрете Костычева[25], который уже можно считать вполне художественной вещью ⟨...⟩

Еще очень немногие из живущих на земле постигают душевную жизнь и веруют в нее. Одним из таких немногих светлых был и Ге. Откровенная, чистая душа; не задумываясь, он пожертвовал лучшею и самою дорогою ему способностью души своей — своим талантом художника. Он чистосердечно закабалил его во имя более важных задач современного общества ⟨...⟩

От него потребовали, чтобы он пожертвовал своим гением, и он, не задумываясь, поработил в себе великий дух художника во имя гражданского долга обществу и публицистике ⟨...⟩

А искания и отрицания в нашем обществе все шли кресчендо. Публицистика уступила место морали, утилитарность — вечности. Быть нищим духом, быть нищим материально, быть рабом — требовал от человека Лев Толстой во имя самоусовершенствования, во имя общего блага жизни.

Ге бросил все и стал нищим, стал рабом добродетели ⟨...⟩

9 А. ВОЛЫНСКИЙ. РЕПИН и ГЕ

В ноябре истекшего 1894 года известный художник И. Е. Репин напечатал в приложениях к «Ниве» небольшую статью под названием «Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству» ⟨...⟩

Обозревая жизнь покойного Ге, г. Репин видит все несчастие этого художника в том, что он постоянно увлекался какими-нибудь идеями. В начале своей художественной карьеры он горячо примкнул к публицистическому движению 60-х годов и подчинил свой могучий талант утилитарным взглядам этой эпохи. Впоследствии, разочаровавшись в своих «либеральных и нигилистических воззрениях», разошедшись с людьми, поколебавшими в нем его горячую веру в художественное призвание, он удалился на лоно природы и отдался новым увлечениям и влиянию, исходившему от мощного слова графа Л. Толстого ⟨...⟩ К искусству в это время Ге, по изображению Репина, стал относиться по-новому: добрая тема, благое намерение, иллюстрация идей общего блага — вот что может позволить себе художник, не увлекающийся искусством в ущерб общему благу ⟨...⟩ Ге подчинился сухой доктрине или, вернее сказать, тому гениальному писателю, которого г. Репин — с натянутым самоуничижением — не дерзает, как он говорит, громко назвать ⟨...⟩ Художник, по странному рассуждению г. Репина, может ограничить свою творческую деятельность изображением одной

внешней природы, не мудрствуя лукаво, если творец не одарил его гениальным умом и философским пониманием жизни. Освободившись от всякого утилитаризма, публицистического и морального, художник должен смело отдаться воспроизведению совершенных форм и изучению технических приемов для достижения наибольшего совершенства в выполнении. Глубокие идеи в искусстве, при совершенстве форм и техники, являются уделом исключительно одаренных талантов. Художники меньшего калибра должны служить свободному и чистому искусству без жалкой, бестактной претензии вложить в свои произведения какую-либо глубокую премудрость ⟨...⟩

⟨...⟩ Г. Репину кажется, что нет никакой разницы между утилитарными идеями, которые проповедовались журналистикой 60-х годов, которые направляли искусство по узкому пути исключительно внешнего протеста, и тем моральным движением — глубоким, внутренним, стремящимся переделать жизнь, начиная с ее основ,— которое, разливаясь в обществе широкими волнами, захватывает все его свежие силы и заставляет пересматривать старые вопросы под новыми углами зрения. Это движение, пробившееся в России в тот момент, когда стало иссякать влияние утилитарной пропаганды и новые прогрессивные потребности возбудили глухие внутренние брожения, захватило и такого отзывчивого и по темпераменту страстного художника, каким был Ге. С свойственной ему пылкостью он отдался новому умственному течению со всей искренностью своего громадного таланта и своих агитаторских инстинктов ⟨...⟩ В его картинах на религиозные темы виден яркий ум и свет психологического прозрения, озаряющий глубины человеческой истории и человеческой трагедии. Красота — не внешняя, новая, вдохновенная сияет в этих произведениях, не всегда законченных и отделанных в техническом отношении. Экстаз глубоко протестантской мысли заливает эти громадные холсты с небрежно выписанным фоном и часто уродливыми фигурами, отражающими в своем оригинальном уродстве дух нашего времени и настроение мятежной души художника ⟨...⟩ Моральное отношение к миру, т. е. умение видеть явления в их внутренней перспективе, в их истинном порядке, их серьезности и важности в истории человеческого развития — таково отношение к миру всех настоящих талантов ⟨...⟩ Понятие красоты, при новых перспективах, изменяется, приобретая иной, внутренний критерий. Красота выступает из своих классически законченных, застывших форм и линий, разбивает условные академические схемы, ища воплощения во всем, что таит в себе внутреннее движение, стремление к развитию и совершенствованию, драматический разлад и борьбу низших и высших на-

чал. Пренебрегая ограниченными и неподвижно гармоническими формами, она проявляет себя в самых неожиданных, непривычных образах, потрясающих наши внешние чувства, сообщающих душе глубокое нравственное смятение ⟨...⟩

Говоря о последней картине Ге «Распятие», г. Репин отзывается о ней следующим образом. «⟨...⟩ Особенно сильное впечатление производит голова Христа на кресте ⟨...⟩ К сожалению, разбойник совсем карикатурен» ⟨...⟩ Между тем эта фигура вызывает при первом взгляде на нее дрожь почти физического ужаса. Голое, отекшее тело, прикрученное глубоко врезывающимися в него веревками к невысокому столбу, высоко и неловко закинутые за поперечную перекладину руки, несколько раздвинутые ноги, с обращенными внутрь носками, выбритая голова с грубыми чертами истерзанного лица, повернутая каким-то неистовым напряжением в сторону умирающего Христа, безумно выкатившиеся глаза и широко разинутый рот, издающий дикий, нечеловеческий рев,— такова эта «карикатурная» фигура разбойника. Внимание болезненно раздваивается между испускающим последнее дыхание Христом и разбойником, почти охваченным смертельной агонией и в эту минуту, при виде кроткой смерти невинно распятого, переживающим глубочайшее нравственное потрясение и перерождение.

В Петербурге много говорили об этой картине Ге и фигура разбойника вызывала почти всеобщее недоумение. Ее поразительное внешнее безобразие, мучительно ударяющее по нервам, казалось компетентным людям совсем не подходящим для выражения нравственного обновления. Духовное возрождение, говорили зрители, должно было бы отразиться светлым, примиряющим лучом на лице разбойника. Возвышенные настроения должны быть воплощены в более эстетическом образе... Но полный духовных страстей художник, горящий жизнью почти накануне смерти, с жаром проповедника, неустанно переходя из одного кружка общества в другой, не переставал отстаивать и объяснять свое произведение. Он говорил с истинным вдохновением ⟨...⟩ с особенною силою защищал идею своего разбойника. На каждое возражение этот подвижный старик с живыми, темными, необычайно прозрачными и блестящими глазами, с быстро пробегающей по лицу умной усмешкой, отвечал с юношескою стремительностью и остротою логических доказательств. Мы помним его последнюю беседу с нами в редакции «Северного вестника» 26 марта 1894 г. Он пришел оживленный какими-то предыдущими прениями и, только что присевши к столу, стал допрашивать нас о наших впечатлениях от его картины. Одно из присутствующих лиц ⟨...⟩ стало в обычных выражениях доказывать художнику, что образ разбойника, в его диком

виде, совершенно не передает идеи морального возрождения. В этой фигуре, говорилось художнику, нет ничего, что бы отражало духовное состояние кающегося человека. Снова, задетый за живое, слегка взволнованный, Ге отвечал на это тремя необычайно убедительными и красноречивыми рассказами. Вы помните, говорил он, бесподобный, весьма поучительный рассказ Мопассана «Порт». Моряк, давно не бывавший на суше, в компании с товарищами проводит вечер в публичном доме, напивается допьяна и гуляет с одной из девушек. Поздно вечером, под влиянием пьяных, сентиментальных чувств, он вступает с ней в интимный разговор и вдруг узнает, что она его родная сестра, давно им не виденная и оставшаяся сиротой после смерти их родителей. Помните эту последнюю сцену? Я никогда не мог ее забыть ⟨...⟩ На ней я в первый раз понял, что перерождение бывает различно у разных людей, что бог говорит иногда о себе в ужасных и безобразных явлениях ⟨...⟩ Моряк, узнав свою сестру в публичной женщине, уже после преступления с нею, сначала рыдает, потом начинает громко ругаться, стучать кулаками по столу, бросается на пол, катается, орет и хрипит так, что товарищи, глядя на него, покатываются со смеху, думая, что это делается с ним от пьянства ⟨...⟩ Вот в каком виде совершается перерождение грубого моряка — в форме безобразного, дикого исступления. А между тем в эту минуту в нем просыпается бог ⟨...⟩

Еще я помню, продолжал Ге, опыт из личной жизни. Когда умерла моя жена, с которой я прожил до старости, и я подошел к ней, взял ее руку, почувствовал холод и понял, что это был труп, я тоже стал кричать и орать — дико и бессмысленно ⟨...⟩

Наконец, еще один случай, от которого у меня остались глубокие впечатления. В деревне, в Малороссии, где я был, случилось убийство: брат убил брата ⟨...⟩ Я побежал туда, куда шли все. У входа в избу мне показали окоченевший труп убитого. Убийца был в избе и народ не решался туда входить. Когда пришли понятые, я вошел с ними. Убийца стоял в углу. Почему-то совершенно голый, вытянувшись, он топтался на месте ногами, которые держал как-то странно — пятками врозь. При этом он всхлипывал и монотонно твердил одно и то же слово: «водыци... водыци»... В этом безобразном человеке просыпалась совесть, тоже просыпался бог. Он мне запомнился. Он мне пригодился для моего разбойника ⟨...⟩»

Эти рассказы, переданные художником с необычайной экспрессией, произвели на слушателей громадное впечатление. Ге был прав. Красота, воспринимаемая в мире с творчески переработанною перспективою и в моральном освещении, находит свое выражение в формах неожиданных, смело разрывающих классическую

рутину правильных линий и симметрически расположенных частей. Тут красота сливается с высшей правдой, и красота в этом именно смысле открывает новые пути искусству, переживающему в настоящее время период плодотворных сомнений, колебаний и брожений — среди пестрых попыток несколько бессильного декадентства, символизма и прерафаэлитизма, с одной стороны, разрушительного, но титанического искусства Ибсена, с другой стороны, и, наконец, не превзойденных по глубине и новизне исканий Толстого. Старая классическая красота умирает для современного человека ⟨...⟩

10 М. В. НЕСТЕРОВ. Н. Н. ГЕ

Центром Передвижной выставки 1890 года, ее «сенсацией», была картина давно не выставлявшегося старого знаменитого мастера Н. Н. Ге, его «Христос перед Пилатом». Около нее — толпа. Голоса разделились. Одни в восторге, другие «не приемлют». С детских лет я любил Ге за «Тайную вечерю», за «Петра и царевича Алексея», но тут все так не похоже на то, что я любил. Христос Ге далек от меня, он чужой; однако все же писал его большой художник и мне не хочется пристать к хулителям.

Выставка вообще интересная. Мне также приходилось слышать немало приятного за моего «Варфоломея». Около него молодежь, о нем говорят горячо. Со мной милы, ласковы, но не «мэтры». Те молчат, не того они ждали после «Пустынника» [1]. Я стал им ясен, но не с той стороны.

Я не их, какой-то чужой и, как знать, может быть, вредный, опасный...

В субботу был обычный вечер перед открытием выставки у Николая Александровича Ярошенко. Маленькая квартирка ⟨...⟩ полна народа. Кого-кого тут нет! Весь культурный Петербург здесь. Тут и Менделеев, и Петрушевский (химик) [2], еще несколько выдающихся профессоров того времени, либерального лагеря, но особенно много художников-передвижников. Среди них главенствует давно не бывший в Петербурге, старейший из них Н. Н. Ге. Я тоже приглашен, присутствую здесь среди этого цвета русского искусства.

Часов около двенадцати приглашают к ужину ⟨...⟩

⟨...⟩ Я неожиданно своим соседом справа имею «героя сезона» Н. Н. Ге. Против меня И. И. Шишкин, В. Е. Маковский и еще кто-то из москвичей... Я чувствую себя таким маленьким, почти мальчиком. Мой сосед справа и не замечает меня, зато я на него «взираю». Он уже овладел вниманием общества и так красноречиво, внушительно, с такой чарующей дикцией ораторствует. Все

«внемлют». Редко кто возражает. Давно не слышали старого, опытного мастера слова, и он знает себе цену ⟨...⟩

На другой день встал я поздно: проспал. В Академию наук, где в тот раз помещалась Передвижная выставка, я попал часам к двенадцати... Вхожу, ко мне навстречу идет И. М. Прянишников.

«Где вы пропадаете? Вас с утра ищет Н. Н. Ге. Всех спрашивает о вас. Пойдемте».

Я поспешаю за Илларионом Михайловичем, не зная, чему приписать желание видеть меня, явившееся у Ге. Вот и он идет мне навстречу, окруженный собратьями-художниками. Илларион Михайлович рекомендует меня: «Вот вам Нестеров, получайте». Николай Николаевич оставляет своих спутников, протягивает мне руку, целует меня, обнимает, и мы удаляемся вдвоем в сторону.

Ге говорит, что он с утра хотел со мной познакомиться, искал меня, видел мою картину и хочет со мной о ней и о многом поговорить. Идем к картине. Он хвалит пейзаж, мальчика, говорит, что в картине большая свежесть, но о теме ни полслова. Говорит о задачах искусства, о его высокой роли среди людей. Называет меня «братом христовым» и еще кем-то... Я, как очарованный, слушал Николая Николаевича. Его дивная дикция волнует меня. Я, совсем еще неопытный в житейской комедии, принимаю все за чистую монету. А Николай Николаевич входит в свою привычную, любимую роль «учителя», пророка, увлекает меня дивными перспективами, передо мной открывающимися. Так проходит, быть может, час. Мы всё ходим, ходим. Николай Николаевич всё говорит, говорит... И я начинаю утомляться от ходьбы, от напряженного внимания к словам, не всегда понятным, «учителя», а он, как бы угадывая мое состояние, неожиданно останавливается со мной у своей картины, у «Христа перед Пилатом», и спрашивает мое мнение о ней.

О картине его я и позабыл и сейчас был как бы разбужен от сладкого сна ударом в бок. Что я скажу ему, этому славному художнику, такому ласковому со мной?.. У меня нет слов, кои ему нужны от меня, я их не знаю, не чувствую его создание. Как быть? Солгать?.. Нет, солгать не могу. Не могу и сказать той горькой «правды», что думаю о картине: я не могу, не хочу этого прекрасного старика обидеть. Промолчу — быть может, так будет для него лучше, не так больно. А время идет да идет. Молчание мое для Николая Николаевича становится подозрительным, наконец, неприятным. И так мы простояли перед «Пилатом» минут десять. Я нем как рыба. Для старика все стало ясно и он... повернулся и ушел, куда-то исчез, оставил меня, ушел с тем, чтобы никогда ко мне не подходить, стать навсегда ко мне глубоко враждебным.

Он никогда не простил мне моего неумелого молчания, много раз страстно осуждал мои картины, и не раз их приходилось защищать от памятливого старика. Особенно выразилось такое ко мне отношение Николая Николаевича, когда был выставлен мною «Сергий с медведем». Ге был неумолимым его хулителем, и картина моя, тогда еще экспонента, была едва принята на выставку, и если и была принята, то лишь благодаря не менее страстному за нее заступничеству Архипа Ивановича Куинджи. Спор был жаркий, я прошел лишь одним голосом [3].

Позднее я видел Н. Н. Ге еще два раза. Один раз на той же Сергиевской у Ярошенок, в другой раз в Киеве, на улице.

Так же, как и тогда, когда был выставлен «Пилат», Ге привез на Передвижную, что — не помню. Как и тогда, собралось много народа у Ярошенок. Был и я, теперь свой там человек. Звонок — открывают дверь, входит Н. Н. Ге, в армяке, засыпанный снегом: ни дать, ни взять максимовский колдун на свадьбе [4]. Весть, что пришел Ге, мгновенно облетела квартиру, и вот вижу в дверь из мастерской, как старика обступила куча молодежи, студенток, курсисток... С него благоговейно смахивают снег. Кто старается над засыпанной снегом шапкой, кто сметает снег с валенок и, проделавши эту часть туалета, снимает бережно с него армяк, а Николай Николаевич, как архиерей во время облачения, только протягивает руки, повертывает голову и говорит, говорит, говорит, а его слушают, внимают ему. Разоблачив, повели его прямо через коридор в гостиную. Я скоро ушел и его в тот раз больше не встречал.

Последний раз я видел Николая Николаевича в Киеве, в те дни, когда я расписывал Владимирский собор. Помню, мы сидели с Виктором Михайловичем Васнецовым на балконе. Мы отдыхали после рабочего дня, о чем-то лениво говорили, как вдруг Васнецов говорит: «Смотрите, ведь это едет Ге». Я обернулся и увидел Николая Николаевича, ехавшего на извозчике в сторону Софийского собора. С ним на пролетке сидел почтительно, бочком, молодой человек, по виду художник. Николай Николаевич что-то оживленно ему говорил, и нам показалось, на наш счет, так как смотрели оба на наш балкон. Ни он нам, ни мы ему не поклонились, и этот наш поступок мы не могли забыть и простить себе всю жизнь. Вызван он был тем, что Ге всюду и везде с великой враждой относился к нашей попытке росписи во Владимирском соборе.

11 Н. П. УЛЬЯНОВ. ГЕ СРЕДИ МОЛОДЕЖИ. ВОСПОМИНАНИЯ

23 января 1897 г.

В этих воспоминаниях я хотел по возможности более точно передать все главнейшие рассуждения, какие имел с нами Нико-

лай Николаевич, и то впечатление, какое произвел он на всю нашу компанию.

Я увидел его в первый раз в 1893 году. Это было зимой, в конце января, когда компания моих товарищей, по инициативе двух киевлян [1], пригласила его в нашу обширную «Рязанскую студию» [2]. Нас собралось много. Всем интересно было видеть этого заслуженного художника и послушать его просвещенную беседу.

В назначенный час мы все были в сборе, Николай Николаевич еще не являлся. Многие выходили на лестницу, к воротам, чтобы встретить его. Время тянулось медленно. От напряженного ожидания разговор у нас не вязался, мы молчали; в этот момент обнаружилось до какой степени нас волнует предстоящее свидание с Николаем Николаевичем.

По мере того, как сумерки сгущались и время приближалось к 8 часам, мы все более начинали терять надежду увидеть его. Нашлось несколько человек, изъявивших согласие поехать ему навстречу в Хамовники, к Толстым. Эта последняя попытка была всеми одобрена. Прошло около часа, мы не отходили от окон и, хотя ничего не было видно во мраке, все же силились заметить запоздавшего Ге.

Вдруг хлопнула дверь — бросились в переднюю. Он, Николай Николаевич, в огромной шубе, занесенный снегом!

— А вот и я.

Его раздели. Он обошел всю нашу толпу и с каждым в отдельности поздоровался.

— Эге, однако, вас богато! И все такие большие, возрастные. А я там заговорился с дворником: «Квартеры художников нет, а квартера городовых есть. Живут какие-то наверху... так хто их знает, чем они занимаются!..» Ну, веди к этим каким-то! Вот и привел.

Он еще раз осмотрел присутствующих. Узнав, что за ним послано, он рассмеялся.

— Ну, оказывается, я и без них добрался. Хотя, правда, по такой погодке с поводырем было бы не в пример лучше, а тем паче в здешнем районе.

Вскоре вернулись и наши посланники. Николай Николаевич их знал и потому, здороваясь с ними, расцеловался, как со старыми знакомыми.

Предложили чаю. Николай Николаевич согласился только с тем условием, если позволят снять пиджак: ему было жарко.

Так как стульев у нас во всей квартире было всего штук пять, то, разумеется, завладеть ими пришлось очень немногим, остальные же разместились на чем ни попало, на корзинах, художественных ящиках, а то и просто на полу, по-турецки, поджав под себя ноги.

Николай Николаевич медленно дул на блюдечко, добродушно обозревая вокруг себя густой амфитеатр пиджаков, блуз, рубашек. Ему, видимо, очень нравилась эта смесь костюмов и лиц, сплотивших такую дружную компанию.

Беседа вначале была очень сдержанна. Николай Николаевич методично, с расстановкой, откусывал сахар, ломал баранки, иногда обращаясь к Бакану* и другим, сидящим ближе; вся же прочая ватага молча всматривалась в этого великого человека, поразившего сразу своей необыкновенной простотой. Пока мы переглядывались между собой, спрашивая друг друга взглядом: «Ну что, каков?» — он успел уже найти исходную тему для своего разговора. Он начал с вопросов, справился о профессорах, о наших работах, причем не упустил случай и рассмотреть этюды, висевшие на стенах.

Походив по комнате, он сел — и уже не вставал в течение нескольких часов. Он начал говорить.

О чем он повел речь, я не помню; не помню также, насколько она была замечательна. Я только смотрел на него, подмечал его жесты, движения — и больше ничего. Меня занимал внутренний мир этого спорного человека, совершившего столько непонятных деяний. О нем так много говорилось разноречивого, так много ходило в обществе хороших и дурных слухов. Кто же на самом деле этот человек — тот ли необыкновенно задушевный отзывчивый друг, каким рекомендуют его близкие знакомые, или же тот хитрый, холодный эгоист, каким представляют его порицатели?!

Теперь он был здесь, около нас, и его надо было узнать ...

Я вслушивался в звук его голоса — и этот голос мне нравился; я присматривался к лицу — и оно мне казалось открытым, оживленным присутствием доброй души... В его выражениях, манерах сквозила неподдельная искренность, в его обращении было так много натурального к нам участия... Он пришел к нам запросто, без всяких чинов и ни единым намеком не высказал, что он выше нас и в чем-либо может руководить нами. В какие-нибудь полчаса он становился для всех и понятным и близким 〈...〉, у нас уже возникли к нему самые теплые, дружеские отношения.

---

* «Бакан»— красная краска — прозвище, данное Николаем Николаевичем одному из нашего кружка за близкое созвучие его фамилии с названием упомянутой краски *(примеч. автора)*.

Постепенно речь его становилась все более живой и увлекательной. Прошел час, два — все сидели неподвижно, сосредоточенные. Вначале ему еще задавали вопросы, теперь же — никто.

Оно и понятно! Николай Николаевич говорил слишком ясно, чтобы переспрашивать, слишком художественно, чтобы перебивать его.

Эта своеобразная одухотворенная речь очаровала нас. Мы не привыкли к такому языку, чересчур рельефному, полному остроумия и силы. Нам и раньше передавали об этой необыкновенной способности Николая Николаевича, но что теперь услышали сами — это превзошло все наши ожидания.

Он одновременно и подчеркивал сущность предмета и облекал его в характерную форму. Можно смело сказать, что в этом замечательном изложении присутствовали тоническое и пластическое искусства. Казалось, будто бы сразу он и говорит и рисует; и это было достигнуто ⟨...⟩ ни замысловатым поэтическим слогом, а самым обыкновенным, доведенным до последней степени простоты.

Затронутые идеи были не новы — но какими они явились в передаче Николая Николаевича!..

Отвлеченные туманные вопросы, поражающие своей специальностью в литературе и устных изречениях авторитетов, предстали теперь в ином виде, стали картинны и удобопонятны; путаница и загадочность их исчезли. Шарада была переложена на простой язык. Получилась яркая вереница идей и образов, отметивших чуть ли не все главнейшие положения человеческой мысли. И все это в короткое время!

А идея искусства, эта смутная, тощая, сжатая идея — как возросла! ⟨...⟩

Искусство, тщетно объясняемое всеми, в котором трудно быть беспристрастным, заняло иное, прочное положение. За ним признавалась серьезная служебная роль. Ге не только проклял «искусство для искусства», но и указал абсурдность вообще всякого занятия, основанного на служении самому себе.

— Служить самому себе — это значит не видеть ничего вокруг и даже не знать самого себя ⟨...⟩ Человек — существо разума, обязанный найти причинную связь среди всех творений и осмыслить все существующее ⟨...⟩ Искусство должно быть, как и все в человеческом стремлении, осмысленно и содержательно.

Это преобразование из отвлеченно-неясного в строго определенное было совершено Николаем Николаевичем с поразительным красноречием ⟨...⟩ Это был положительный метод, отрицающий все софистические приемы ходячей художественной философии, какою насквозь мы были пропитаны. Несмотря на нашу упорную разно-

голосицу в этом вопросе, мы были теперь обезоружены; возражение само исчезало. Вопрос повернулся к нам именно той стороной, которой мы не знали еще и которая имела в себе неопровержимую правду. Мы только подумали: «Как же, однако, все это просто!» 〈...〉

Заметив наше общее согласие, Николай Николаевич спросил:

— Ну что ж, прикажете еще что-нибудь?

Мы откровенно признались, что ничего не можем предложить, и просили самому искать себе темы.

Он улыбнулся. Мы были поражены на одном пункте, теперь пошло разбиванье на всех. Нам оставалось только слушать его да молчать. Таким образом, он сокрушил в наших воззрениях весь запас чахлых идеек и открыл пред нами целую область еще незнакомых тенденций.

И тут-то особенно обнаружился его неподражаемый ораторский дар. Это был какой-то невероятный экстаз, где диалектика и меткость уподоблений дошли до последней степени своей наглядности и неоспоримости. Он точно прошел в наших душах огнем и мечом. Мы могли только удивляться своей отсталости.

Разговор из общефилософского скоро перешел специально на почву искусства. Николай Николаевич сделал небольшой очерк истории живописи.

Его спросили, какого он мнения об историческом направлении.

— Всякого мнения,— отвечал он,— сообразно тому, какую из бесчисленного множества *исторических живописей* вы подразумеваете. В противность всяким законам, у нас их имеется несколько. Вот, например, одна: «Кресло V столетия», вот другая: «Солдат со штыком лезет на стену»; а вот, между прочим, и третья: «Осада Сергиево-Троицкой лавры». И так без конца. Камзолы, шапки, рукавицы. И это все ходит под названием исторической живописи.

В публике есть любители, которые умеют оценивать эти шедевры 〈...〉 Ну, а что касается меня, так я круглый невежда: ничего в них не смыслю. Как безнадежному профану мне подчас бывает только жалко историю 〈...〉 Вообще на ее долю выпало немало оскорблений со стороны нашего брата. Зазорный больно народ! Подобной же участи безжалостно подверглась и религиозная живопись. Эта даже больше всего натерпелась. Облака, стул, бог или богиня с неотлучным блином вокруг головы. Троеручица, Взыграние, Неувядаемый цвет, Саваоф на мягком диване, купно с чудовищным зверем из Апокалипсиса 〈...〉 Совокупность этих невероятных кресел, блинов и голов создает известный культ, целую идольскую иерархию, имеющую кроме мифической пряности еще и другие горько-сладкие вкусы!

Тут Ге объяснил, что исторической, а равно и религиозной живописью может назваться лишь та, которая отражает не судьбу кресел и шапок, а судьбу людей, человечества, судьбу духа, обреченного на исправление.

— Нужно брать высокие ноты ⟨...⟩ Оставим заниматься костылями и шапками Верещагина[3] и прочих специалистов сих дел; если они видят историю в монашеских башлыках и четках, то мы постараемся найти ее в другом чем-нибудь.

Религиозное искусство. Ах, да ведь это область широкая, безграничная! Только одни мелкие обреченные люди могут не замечать всей важности религиозных тенденций. И чем эти художники новее, тем сильней они спешат забраться в эти непроходимые дебри искусства. Цель художника — не усиливать царящий мрак жизни, а по возможности рассеивать его.

Ведь даже и в старину находились вдумчивые люди, которые верно понимали задачи искусства и стремились прочь от бездушных педантов, поющих хвалу человеческой пошлости. Стоит вспомнить Леонардо, его «Тайную вечерь». [Он] первый ввел драму, истинную драму души, которой до него никто не касался. «Один из вас предаст меня!..» Кто не вдумывался в эти вековые слова Христа... Глубокая минута! На Тайной вечере происходит измена, разрыв между одним из учеников и любимым учителем, тот разрыв, который совершается среди нас из рода в род, из века в век... Да, думаю, это нечто иное, более значительное, чем «Осада лавры». И это было написано старинным художником в XV столетии ⟨...⟩

Разумеется, говоря о Леонардо, я должен заметить, что его техника, как и вообще всех старых живописцев, далека от совершенства. Его искусство заставляет после себя ожидать продолжения, ряда новых произведений, которые бы искупили все недостатки, как в техническом, так нередко и в самом творческом, психическом отношении. Эту-то цель я и поставил в основу своего искусства. Я иду следом за Леонардо. Это мой наставник, учитель, тот дорогой человек, который научил меня понять серьезное значение живописи. Благодаря ему моя мысль окрепла и я избрал себе тот путь, который вам известен.

Прежде, в молодые годы, я и сам отделял религиозную живопись от исторической, но потом увидел, что истинно историческая живопись должна быть непременно религиозной, точно так же, как религиозная не может не быть исторической. И такая религиозная живопись становится не только обширною в своем гуманном значении, но и крайне необходимою для общества ⟨...⟩ Цель религиозного искусства заключается не в поддержании со-

зданных предрассудков, а в радикальнейшем искоренении всех фетишей и низвержении кумиров ⟨...⟩

Его спросили:

— А какое значение придать пейзажу? По всем данным, ему, очевидно, предстоит жалкая роль безыдейного творчества.

— Милые люди! Какое придать значение природе, когда вы остаетесь на поле и смотрите на все окружающее величие бога. Вы впервые начинаете ясно сознавать себя ничтожными, слабыми. Вы теряетесь положительно от всего, потому что ничего нельзя постичь: все вокруг неразрешимая тайна. Вся эта красота не вами создана, не вами объяснена, не вами будь порицаема. Ах нет, пейзаж — святая великая вещь ⟨...⟩ Это не менее глубокая отрасль искусства, но, разумеется, только тогда, когда и в ней вы останетесь верны своей личности, будете стремиться выразить что-то вдумчивое, задушевное. Пейзаж — не то, что вы думаете, в нем — бог, самый грандиозный и беспредельный.

...Надо сознаться, пейзажная живопись у нас разработана с большим совершенством. А что было раньше ⟨...⟩ лет 30—40 назад, когда листья на деревьях писали по счету. О, это была поучительная для живописи пора!

Сообразно общественному положению, живопись у нас тогда тоже была крепостная, подневольная, в барском духе. Изображали чаще всего палисадники, балконы, беседки ⟨...⟩ Сижу у окна и смотрю на обстриженные деревья; по желтой дорожке ходит павлин и моя глупость. И говорю я: «позвать сюда художника, пусть он сымет этот прелестный ландшафт». И художник являлся. — Это была живопись 40-х годов. А там, немного спустя, из этих «прелестных ландшафтов» разработалась и настоящая живопись, появился Васильев, потом Шишкин...

Николай Николаевич сделал при этом очень меткие характеристики каждому из них, после чего беседа совершенно вдалась в область художественной «кухни»; начали копаться в различных технических приемах.

Но и здесь, и в этой области, ко всеобщему удивлению, Николай Николаевич оказался очень новым и молодым.

Наши последователи западного искусства, искушая его, навели речь на новые французские веяния, заранее ожидая горячих нападок.

Ничего подобного не произошло. Он не только не стал доискиваться законности этих приемов, а даже и сам неожиданно превознес многие из них. Так злосчастный импрессионизм, проклятый в русском обществе, нашел в Николае Николаевиче убежденного сторонника. Он так оформил его сущность:

— Мы все идем по лесу. Ночь... Ни отблеска. Все затянуто мглой. И вдруг — вспыхивает молния. Все, что увидите в этот момент,— пишите. Это будет импрессионизм.

Декадентов он не признавал и говорил, что они жертвуют правдой ради собственных вымыслов, а это признак упадка. Так как никто из нас не считал себя в сильной степени очарованным столь пикантным направлением, то безусловно все согласились.

Далее он коснулся опять самого содержания.

⟨...⟩ — Наш брат, замечая иногда собственную охлажденность ума и сердца, воссаживается на жаровню и всячески хочет подогреть свое дремлющее воображение. На мой взгляд, это — самоистязание, не больше.

Нельзя выражать того, что не успело еще созреть и окрепнуть. Надо сначала заполнить свое существо жизнью, борьбой, многосторонним критическим наблюдением, а потом уж и ждать от себя прока; если эта сторона решается утвердительно и вы призваны природой быть не кем иным, как только художником или ученым, то временно возникший застой творчества будет служить лишь признаком вашей реакции, вослед которой неминуемо будет идти и само замедлившее разряжение. Но чур, не опаздывать!

Спешите скорее отдать часть своей силы, как это делаете, прыгая с конки. Вы отпихиваете всем телом от себя ту силу, что принадлежит вагону,— иначе вы ударитесь на земь. И в искусстве надо действовать так же бессознательно. Выжидайте последней минуты, и когда невтерпеж станет — выражайте скорее себя, иначе вас разорвет. И только такие произведения могут быть хороши и толковы...

И многое он еще говорил, что запомнить было немыслимо. Во всем была видна его оригинальность, остроумие, свежесть логики. Каждое слово его носило следы долгого размышления. В некоторых случаях он привставал и для большей наглядности жестикулировал. Но и эта жестикуляция тоже была оригинальна, картинна, изящна; и все вместе это составляло удивительно приятное впечатление... Этот голос, льющийся прямо в душу, эта бодрая оживленность, эта неистощимость материала... Словом, классический Ге пленил нас до крайности ⟨...⟩

Проговорив до полночи, он смолк на минуту и предложил прослушать его воспоминания об Академии [4]. Восторженное согласие было всеобщим ответом. Он полез в шубу, достал рукопись и принялся читать. Но мне было жаль прерванного разговора; сочинение было не так увлекательно, хотя и оно имело свои интересные стороны.

При чтении он часто поворачивал к нам голову и пониженной дикцией делал подстрочные объяснения. Когда рукопись была вся исчерпана, он свернул ее в четвертушку и отнес обратно в шубу. Под влиянием новой темы он снова оживился и весь вошел в свое академическое прошлое.

Это, в свою очередь, составило целое повествование о жизни и деяниях художников минувших времен ⟨...⟩ Рассказывая так подробно о каждом из них, о себе он стеснялся много говорить.

Бакан вскользь напомнил ему: — Ведь вы же профессор...

Ге сделал недовольное движение: — Ах, оставьте, пожалуйста. И какой я профессор. Я просто Николай Николаевич. Не признаю этого пустого сословия. Разве они учат кого. Мы учимся всегда у самих себя. Учиться можно, учить нельзя. Эти две вещи несовместимые. Самый лучший наставник — это галереи. Ходите чаще, смотрите — и больше ничего. Единственно кто научил меня работать вначале — это Брюллов, да и не сам лично, а только его портреты. Я долго не мог понять, в чем заключается неуловимый секрет техники живописи; но однажды я совершенно случайно увидел черновой этюд Карла Павловича — и все стало для меня ясно [5] ⟨...⟩

Перечислив несколько главнейших художников, Ге указал на Крамского, как на человека при небольшом сравнительно даровании успевшего многое сделать для искусства. Репин получил более сжатую характеристику:

— Что и говорить, в «Иване Грозном» — великая нота! Но только что же это он вздумал издавать там свои мемуары. Отрекается во всеуслышание от лаптей и хочет воспевать фраки. Ну а я так хочу решительно бросить все и приняться только за лапти. Больше о нем не было сказано ни одного слова [6].

— Ну, а вы-то что делаете?

Многие смешались. — Учимся, работаем в классах...

— Да что — в классах, творить надо, мыслить. Не привыкнешь вначале, под конец будет поздно. Мой совет: бросьте своих гувернеров и работайте дома. Ничему они не научат, только испортят — поверьте опытности. Сам прошел на веку все мытарства ⟨...⟩ Классы не создадут вас художниками. Самим надо пробиваться и готовить будущность.

Вдруг он спохватился, взглянул на часы. Было около 2-х ночи. Он стал собираться ⟨...⟩ Прощаясь с нами, он пообещал на обратном пути из Питера снова заглянуть в «Рязанскую студию» ⟨...⟩

Из Петербурга Ге к нам не заехал и знаменитая студия напрасно прождала его.

В течение года мы не видели нашего профессора. Слухи о нем начали постепенно смолкать. Вскоре настал период, когда уже ничто не долетало до нас с его уединенного хутора.

⟨...⟩ Казалось, он заживо был погребен и предан забвению.

Лишь в редких случаях, когда наши неумолчные толки о нем слишком тиранили слух злоязычников, некоторые из них соглашались нарушить свою молчаливость ⟨...⟩ Одни считали его человеком отжившим, окончившим свою песню и занятым лишь единой мечтой всячески поддержать упавшую славу. Другие же, более спокойные критиканы, не могли простить ему пристрастность к затворничеству и находили воздух деревни положительно вредным. И те и другие единогласно считали его «артистом-отшельником», променявшим искусство на пасеку.

Что касается до нас, то мы еще верили в него, хотя и начинали понемногу о нем забывать. Время производило свое действие.

Двое, трое из нашего кружка проездом навестили «Плиски», видели его за картиной, но нам привезли одни только неопределенные восторги, смешанные с большой долей недоумения: — Пишет он там что-то странное... Правда, видна какая-то мощь, новизна... свежесть техники, но... А вот, лучше увидите сами...

Мы знали, что он пишет «Распятие», или, как он сам называл, «Воскрешение человека». Но это ровно ничего не говорило нам, напротив, еще более мутило наше воображение ⟨...⟩

Подошла зима 94 года. Сезон выставок вступил в свою жаркую фазу ⟨...⟩ Передвижники уже суетились и направлялись к Петербургу. Всем нам было невдомек, что в числе этих ветеранов живописи появится с новым произведением и Николай Николаевич.

Но вот однажды, совсем неожиданно, как и в первый раз, наш всегдашний вестник Бакан объявил, что Ге в Москве и желает повидать Рязанцев. Это сразу произвело переполох в наших сердцах.

На сцену выдвинулись наши компаньонки-художницы ⟨...⟩ Целая вереница их и потянулась вместе с нами к Бутырской заставе: свою картину Николай Николаевич поместил в мастерской Мамонтова.

Пришли рано. Деревянный особняк-ателье был заперт ⟨...⟩ Заглянули на улицу — ничего похожего на шубу Николая Николаевича. Вышли к заставе, посмотрели на тюрьмы, походили около них и снова направились на прежнее место, ропща на бессердечность Николая Николаевича. Но именно в этот самый момент и показался на тротуаре наш неторопливый маэстро. Он был в той же шубе, с большим воротником и, казалось, с трудом тащил ее. На

наши дружные поклоны он даже не ответил ни малейшим кивком головы: так был угрюм и серьезен ⟨...⟩ Николай Николаевич ⟨...⟩ отпер дверь и мы стремительно ворвались, как настоящие школьники.

Мастерская была небольшая; сразу за маленькой прихожей находилась рабочая комната с верхним светом. Мы сразу остановились пред большим холстом. Николай Николаевич остался в передней. Через несколько минут он отозвался: — Я мешать вам не буду, я постою тут.

Мы не двигались, испытывая некоторое стеснение от его близкого присутствия; казалось, будто он следит сквозь перегородку прихожей.

Вскоре он отвел портьеру, высунулся к нам и, осмотрев нашу толпу, спросил:

— Все?

— Все ⟨...⟩

Николай Николаевич скрылся снова.

Молчание царило среди нас долго, долго. Никто не произнес ни одного замечания. У кого-то тикали карманные часы ⟨...⟩ Все неподвижны. Николай Николаевич покашливает. Тишина всех давит, но нарушить ее никто не может.

Впечатление от картины громадно. Все сознают, что находятся не перед обыкновенным произведением, а перед крупным шедевром. И это смущает. «Мы первые оценщики, мы первые произносим приговор...» Наконец, само содержание... Говорить... О чем говорить? О том, что понятно, что само по себе ясно. Произносить замечания... Какие? Те, что есть всегда наготове и приложимы к любому созданию ... Но разве это возможно, разве это произведение недостаточно сильно... И мы молчим, а время идет.

Ге наверно нас понял. Он выглянул к нам: на глазах слезы, голос дрожал.

— Она за меня говорит. Я ничего не могу прибавить. И скрылся. И мы опять молчим, и это нас томит и волнует. Да зачем говорить? Нельзя ли уйти и так, ничего не сказав... И сознание, что нельзя этого сделать еще более усиливает наше волнение. И мы стоим безмолвно — и это нам кажется и смешным и неловким.

...Вдруг — шепот. Еще и еще. Но говорить громко боятся. Немного более слышная фраза оглушила бы. Постепенно шепот растет. Всем становится как будто полегче. Но опять всё смолкает.

Ге выглянул — он что-то услышал, и то, что он услышал, произвело на него радостное действие. Он поймал ту фразу, какую, видимо, ожидал.

Опять шепот.

В передней послышалось: — Говорите прямо, чего там. Но этого мы не можем. Почему? Нам тяжело выговорить явственно то, что мы чувствуем. Сказать шепотом и легче и лучше. Мы переполнены восторгом, но выразить его затрудняемся. И нам только приходит на ум: «Почему этого не может сообразить Николай Николаевич. Зачем он требует чего-то другого».

Он повторил: — Я ничего не могу прибавить. Судите нас ⟨...⟩ Картина мне стоила больших расчетов с собою. Я вложил в нее все свои силы. Прежде чем написать, я просмотрел себя, свою душу с разных сторон... Я бился над нею долго ⟨...⟩

С новым интересом мы опять взглянули на картину ⟨...⟩

Что касается меня, то я находил ее выше всяких похвал. В особенности меня поражал Иисус: сочетание великого духа с ничтожным человеческим телом было прочувствовано с необыкновенным тонким совершенством ⟨...⟩ Да и все остальное — эти подробности жестокого распятия, совершенного так бесчеловечно, вопреки всем доселе распространенным картинам подобного же содержания.

Ге один только сумел взглянуть на событие глазами глубокого мыслителя и отрешиться от всех общепринятых рутинных толкований. Его произведение сразу вводит в обстановку Голгофы со всеми ее ужасами; смотреть подобные картины, пожалуй, нужно с теми же предосторожностями, какие были бы необходимы при созерцании реальной казни. Любой критик прежде всяких художественных впечатлений вынес бы острое чувство ужаса при виде происходящей трагедии и забыл бы на время свои неизбежные придирки.

Подобное этому случилось и с нами, что и усугубило, в известной степени, наше замешательство. Будь другое содержание, не столь резкое, мы, весьма возможно, и скорее бы очнулись.

Немота наша длилась долго. Наконец мало-помалу исчезнувший дар слова стал возвращаться, и немного спустя, окружив Николая Николаевича, мы были в состоянии кое-как излагать наши восторженные замечания ⟨...⟩

Мы направились в переднюю. Вдруг в толпе меня кто-то стал дергать и звать. Я оглянулся, это был Николай Николаевич.

— Ну вы-то, вы-то скажите ваше мнение.

Я был растроган, смущен... Поняв мое замешательство, он потянул меня к себе: — Ну поцелуйте меня.

Я прошептал: я вам скажу после ⟨...⟩

Настал день, когда все непримиримые враги «библейского художника» стали его горячими сторонниками. Отныне в нашем кружке уже не было ни одного порицателя, кто бы осмелился думать как-нибудь дурно о Николае Николаевиче. Он покорил и обезоружил всех. Наши 〈...〉 компаньонки-художницы, теперь, после долгой затаенной неприязни, были торжественно сопричислены к почитателям Ге 〈...〉

С этого времени в нашей компании воцарилось самое редкое согласие и впервые обнаружилось понимание друг друга. Уже не было ни раскольников, ни отступников, ни сектантов. Эта благодатная революция произошла быстро и все благодаря тому, что явился вдруг Ге и заставил нас всполошиться.

На стороне мужского персонала приобретение новых лиц было сравнительно небольшое, так как с давних времен среди нас замечалось менее розни, зато женщины примкнули теперь почти все.

Самая непреклонная из них — «Сашко», изменившись пред картиною Ге в какие-нибудь полчаса, уже деятельно хлопотала над устройством вечера для великого человека. Для этой цели она рекомендовала даже свое помещение 〈...〉

Засветло к подъезду гостиницы Ф[альцфейн] стали стекаться со всех сторон приглашенные, захватывая по дороге и сторонних друзей, чтобы показать им приезжую знаменитость. Тесная комната нашей приятельницы в короткое время успела густо наполниться всяким художественным людом 〈...〉

Рязанцы готовили почву для триумфа. Они посвящали гостей в подробности своих восторгов, продолжая и сами удивляться, откуда на склоне лет сумел Николай Николаевич найти такую мощь творчества, отвагу воображения и новизну мысли. Вокруг все представители искусства уже давно почили на своих лаврах, а он один только сохранил свою свежесть и ушел дальше всяких традиций. Мало того, он превзошел себя и стал на ту высоту, куда не доходил раньше [7] 〈...〉 Итак, мы ждали его как новую знаменитость с тем безграничным и буйным пафосом, с каким приветствует молодежь своего любимого великого ментора 〈...〉

〈...〉 Внезапно появилась шуба Николая Николаевича, самого же владельца ее еще не было. Шуба торжественно как святыня была внесена при общем недоумении 〈...〉 Не прошло и пяти минут, как в дверях показался сам виновник наших волнений, изящный, веселый, довольный.

Ему тотчас же предложили почетное место в углу, на фоне окна 〈...〉 Лицо его оставалось в тени и лишь яркий дневной свет определенно вырисовывал его открытый высокий лоб и серебрил

венчик волос, окружавший всю голову светлым ореолом. В этом положении он был удивительно красив, таинствен и напоминал пророка 〈...〉

Ему предложили, в виде неизбежного блюда, разговор об искусстве.

В общественных сферах тогда ураганом носилась новоявленная слава Васнецова; на этого-то «отца религиозной живописи» и закинули удочку.

Ге даже привскочил и ахнул: — Вот те на! 〈...〉 Помилуйте, да какая ж у него религиозная живопись. У него варварская дикая живопись, а не религиозная 〈...〉 Видел его идольские образа, был у Третьякова нынче; созерцал эти противозаконные прелести со змеями, чертями, богами, с грешниками и неведомо с кем и получил достойнейшее отвращение 〈...〉 И в центре всех этих антирелигиозных творений посажен еще и дурацкий идольский бог[8] 〈...〉

Подобную отвратительную греховность, пожалуй, можно коекак простить темному тупому человеку; но не интеллигенту, снабженному современной культурой и головой на соответствующем месте 〈...〉 Да ведь это какой-то варвар, кретин, отъявленный злодей, а не художник и, более того, не человек совести и развития 〈...〉

Не в символах суть, а в самой жизни, в истинном понимании задач человеческих, в прямом, а не косвенном и кривом понимании бога 〈...〉 Наш Васнецов вместо богов славянофилит настоящих зверей 〈...〉

Рука об руку в этом «благородном» спорте идет и преуспевает наряду с Васнецовым и его достойный преемник Нестеров, силящийся быть русским Puvis de Chavannes'ом[9]. Этот господин в короткое время успел натворить столько заблуждений и глупостей, сколько иной не сумеет и за целую жизнь 〈...〉

Обращу ваше внимание на Микеланджело и Данта. Эти два художника во многих отношениях заслуживают большего интереса, чем все прочие их последователи 〈...〉

Как Микеланджело, так и Дант иллюстрировали интересы, недостатки и упования своего народа. И с этой стороны они являются вполне достойными признания, если принять к сведению односторонность тогдашней религиозной системы, не давшей им расширить своих рамок.

Что же касается до наших ярых стилистов, желающих переносить с одной почвы на другую отжившие языческие идеалы, то очевидно все их потуги сводятся к одному грубейшему анахронизму.

Несмотря на всю свою дряхлость, классические произведения настолько все-таки сильны и хороши, что никакие варварские подделки под них ни на одну иоту не имеют тех же достоинств. Например, многие типы «Божественной комедии» и до сих пор поражают своею глубиной и серьезностью. Тот же Дант, Беатриче. В современных писателях я редко могу найти такие же грациозные и высоко поэтические места. Его «Рай» имеет действительно нечто благородное уж по одному, что там есть его Беатриче — эта великая и возвышенная мечта. Ах ⟨...⟩ какими красками он написал там свою иллюзию высокой недосягаемой женщины... Это что-то необыкновенное!

Вот что значит иметь дар и разум. Ведь это компас, без которого никуда не годишься. Но, к несчастью, бог не всех оделил им. Один пишет «Сикстинскую деву», другой — арабесками украшает карнизы. И что же? Последний нередко стоит ближе к вечному идеалу искусства ⟨...⟩

...В старину, в давно-далекие допотопные времена один художник захотел изобразить «Рай». Он написал горшок с цветами и вокруг танцующих голых мальчиков. По мнению этого чудака, ничего не могло быть лучше и блаженнее, как бегать вокруг цветка и смотреть на него. И, по-моему, он был гениальный человек, неизмеримо просвещеннее и нравственнее позднейших артистов, peintres *. Его «Рай» самый лучший из всех и один только соответствует своей цели, если вообще возможен какой бы то ни было «Рай» ⟨...⟩

Его спросили о французском искусстве и о жизни самой нации, столь осуждаемой у нас в России.

На тот и другой вопросы он отвечал в очень сдержанных, но лестных выражениях. Нравственная сторона творчества и уклада жизни французов, на его взгляд, вовсе не представляют большого упадка.

— Народ этот мощный и во всем он остается нашим учителем. Частные ошибки не служат характеристикой всего общественного строя.

Он перешел к литературе. По его мнению, Золя совсем не художник: — Этот романист пишет свои произведения по собственным и чужим заказам. Кроме того, он совершенно неспособен к непосредственно эмоциональному восприятию жизни, что так необходимо всякому беллетристу.

---

* Живописцы *(франц.)*.

В противоположность ему Ге привел Мопассана как образцового мастера в смысле художественной чуткости.

— Скоро он появится в переводе[10]. Хотите, я расскажу вам его небольшую поэму.

И он начал рассказывать. Голос его изменился. Глаза восторженно заблестели. Жесты стали плавны и медленны. Он оживился и с особым, лирическим экстазом и поэтично описывал прелесть весенней ночи, лунного света и любовь племянницы аббата Мариньян[11] ⟨...⟩

В том месте, где описывается аббат, увидевший идущую на него парочку, Ге выпрямился, необыкновенно вырос и при фразе: «Он был выше ростом и держал свою подругу за шею» — коснулся рукой своей шеи и, обернувшись к воображаемой героине, поцеловал ее. Это было исполнено с таким тонким изяществом и иллюзией, что все барышни невольно переглянулись между собой в восхищении. Несмотря на седину, он казался в этот момент совсем молодым, которого можно было любить...

— Вот это я понимаю художник! Не то что Золя! — воскликнул он, когда кончил ⟨...⟩

Лирический тон уже не покидал его до конца. Он признался, что любит многие музыкальные произведения.

— Есть много добрых мотивов. Музыка мне рисует порой, как картина. Есть вальс какого-то французского композитора. Легкая красивая мелодичная пьеса. Когда я слышу его, я с полной ясностью вижу пред собою уединенную комнату, сумерки, молодую девушку. Она слышит, как где-то вблизи играет оркестр, доносится вальс. Ей грустно. Она хочет туда, но должна сидеть. И она все больше и больше грустит. А там все веселее, все лучше.

Эта музыкальная вещь ничего особенного в себе не имеет. Но мне нравится эта внятная фразировка, которая так ярко вызывает образы.

Искусство хорошо, когда оно говорит ясно, понятно. Я люблю в артисте чуткость души.

Есть моменты, когда человек начинает ощущать то, что, казалось бы, не вяжется с обычной действительностью ⟨...⟩

В своей жизни я всего один раз испытал таинственную, глубокую, страшную тишину. Жена моя была тяжко больна. Я сидел в той же комнате, где она спала. Она забылась. Мне было жутко, тягостно... Едва, едва, скорее, сердцем, я чувствовал присутствие другого человека... Но вот вдруг среди этого немого спокойствия настала необыкновенная тишина. Что это? Во мне внезапно что-то пронеслось... Я почувствовал, что я один. Почувство-

вал особенным тонким чувством... Я подбежал к кровати — да, другого не было: она умерла ⟨...⟩

Ге задумался. Казалось, он что-то вспоминал. Наступило молчание, длившееся с четверть часа.

Наша братия сидела неподвижно, испытывая тягостное, ночное, обостренное настроение. Было поздно, в окно глядела тьма. Как и всегда, когда наши собрания переходили за полночь и разговоры принимали несколько мистический оттенок, теперь тоже охватила нас полуночная мечтательность ...

С этим очень вязалась и обстановка самой комнаты. Полумрак, лампа, прикрытая абажуром, освещавшая только часть стола и сидящих около задумчивых субботников[12]. Николай Николаевич, сидящий на виду всех,— величественный, возбужденный, готовый снова вдохновлять нас ⟨...⟩

На утро субботники снова были в мастерской Мамонтова. Туда пришли и другие, не видавшие картины. Ряд стульев пред нею был сплошь наполнен народом ⟨...⟩

[Наконец] все ⟨...⟩ постепенно разошлись, остались только мы, человек 5—6, которым Николай Николаевич объяснял теорию оптических цветовых явлений — последнюю новинку французских колористов.

Вскоре затем в мастерской был произведен разгром. Картину стали готовить к путешествию. Ее положили на пол, сняли с подрамка; затем появился длинный ящик ⟨...⟩ с мягкою обшивкой, куда и перенесли со всеми предосторожностями свернутое произведение. Потом раздался стук молотка, как будто заколачивающего крышку гроба. Пока происходила последняя упаковка, мы все стояли не двигаясь. Каждый из нас, наверно, испытывал одно и то же чувство ⟨...⟩ Когда все было кончено, мы разошлись. Николай Николаевич вышел вместе. Он куда-то спешил. Мы опять напомнили ему, что всегда ждем его. Он обещался не забыть нас и очень низко откланялся. Минут пять мы еще видели его. Он перешел через дорогу, осторожно обходя лужи, и внезапно скрылся в народе.

Наша компания врассыпную брела под дождем. Погода стояла сырая, туманная. Чувствовалась наступающая весна.

Цензура картину его запретила ⟨...⟩

Время близилось к лету. Мы разъехались по домам. Живя у себя в провинции, я вспомнил Николая Николаевича.

Под влиянием минуты мне захотелось написать ему письмо. Я чувствовал себя почему-то обязанным это сделать ⟨...⟩ Невысказанность моего мнения насчет его последней картины было достаточно сильным поводом к исполнению возникшего желания. И я начал писать. Но вслед за этой минутой наступила другая, когда я увидел в своей затее один лишь неуместный порыв. Я оставил письмо ⟨...⟩ Когда я начал снова находить потребность высказаться вполне законной и даже необходимой — мне вдруг сообщили, что того, кому я пишу, уже нет в живых ⟨...⟩

Его известный собрат по искусству [13] назвал его «неудачником».

Я не понимаю, чем вызван подобный приговор, но только знаю, что он не приложим, так как обладать тою степенью просвещения, какую имел Ге, владеть такою же глубиною мысли и столь же беспримерным художественным дарованием и, наконец, быть все-таки понятым и оцененным при жизни — мне кажется это наибольшей степенью всякой удачливости.

Как и весь кружок молодежи, я не могу только решить одного вопроса: откуда у него была та сила молодой жизни, где черпал он свою непобедимую бодрость, отвагу, свою всегдашнюю оживленность. Где обрел он эту зовущую к себе искренность, эту ясность духа, которая привлекала к нему людей разных направлений, и нисколько не склонных поддаваться влиянию первого встречного.

Да, откуда было все это? ⟨...⟩

Примечания

Хронология жизни и творчества Н. Н. Ге

Указатель имен

Список иллюстраций

Иллюстрации

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЦГАЛИ	Центральный государственный архив литературы и искусства
ЦГАОР	Центральный государственный архив Октябрьской революции
ЦГИА СССР	Центральный государственный исторический архив СССР
ИРЛИ	Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР
ГИМ	Государственный Исторический музей
ГРМ	Государственный Русский музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
КМРИ	Киевский музей русского искусства
ГБЛ	Государственная библиотека имени В. И. Ленина
ГПБ	Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина
ГМТ	Государственный музей Л. Н. Толстого

ПРИМЕЧАНИЯ

I (1854—1857)

1 КМРИ. Архив, ф. Н. Н. Ге. Все публикуемые письма Н. Н. Ге к А. П. Забелло 1854—1856 гг. находятся в том же архиве. 1. Забелло Анна Петровна (1832—1891) — сестра скульптора П. П. Забелло, с октября 1856 г. жена Н. Н. Ге. 2. Имение Н. О. Ге, отца художника, в Могилевском уезде Подольской губернии, где Ге провел детство. 3. Ге Николай Осипович (1796—1855) — отец художника, внук французского дворянина Матвея Ге, эмигрировавшего с семьей в Россию во время Великой французской революции. Его сын Иосиф женился на дочери полтавского помещика Дарье Яковлевне Коростовцевой. От этого брака родился отец художника — «первый русский в роде этих Ге». Будучи офицером русской армии, он провел со своим полком несколько лет во Франции, в 1814 г. участвовал во взятии Парижа, чем «утвердил за своим родом русское гражданство». Николай Осипович был женат два раза, в первый раз на круглой сироте, дочери ссыльного поляка Елене Яковлевне Садовской; от этого брака у него были три сына — Осип, Григорий и Николай (будущий художник, родившийся 15 февраля 1831 г. в Воронеже). Через три месяца после его рождения Елена Яковлевна умерла. Когда сыну Николаю было пять лет, Николай Осипович переехал с семьей в Киев, а затем в приобретенное им имение близ Могилева и всецело посвятил себя сельскому хозяйству, сумев к концу жизни «удвоить имение и почти удесятерить свои доходы». Однако, несмотря на рациональное ведение дела, что, по словам брата художника, Григория, позволило их отцу оставить сыновьям в наследство «хозяйство уже в строе почти капиталистическом, что ⟨...⟩ помогло им упразднить свое крепостное право, не дожидаясь общей реформы», в имении отца по-прежнему господствовали принятые в помещичьей среде крепостнические порядки и жестокие нравы: Н. О. Ге «не отрешался от общей тогдашней закваски и собственноручно бил своих слуг и служанок за каждую оплошность». Изменение отношения сына к отцу, о чем идет речь в письме, очевидно, объясняется тем, что теперь, будучи старше, он сумел увидеть не только теневые стороны отцовского нрава, но и оценить его как «замечательно умного человека»,

каким его характеризует в своих воспоминаниях Г. Н. Ге (см.: Ге Г. Воспоминания о Н. Н. Ге, как материал для его биографии.—«Артист», 1894, № 43, 44. Сведения о роде и семье Ге см. также в кн.: Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. Сост. В. Стасов. М., 1904, с. 9—18) (в дальнейшем: Стасов В. Н. Н. Ге). 4. Речь идет о поездке Ге в имение Монастырище Нежинского уезда Черниговской губернии, где А. П. Забелло жила у своего отца до замужества с Ге. До сих пор знакомство Ге и А. П. Забелло заключалось только во взаимной переписке, начавшейся через ее брата П. П. Забелло (см.: Стасов В. Н. Н. Ге с. 71). 5. Забелло Пармен Петрович (1830—1917) — скульптор. В 1849 г. поступил вольноприходящим учеником в Академию художеств, в мае 1854 г., не закончив курса, уехал на свой счет в Италию, жил в Риме и во Флоренции (1859—1872). В 1870 г. исполнил на могиле Герцена в Ницце памятник — статую писателя. По приезде в Россию сделал ряд скульптурных портретов: А. И. Герцена, М. Е. Салтыкова, И. С. Тургенева, Н. Н. Ге (КМРИ) и других. П. Забелло сыграл заметную роль в жизни молодого Ге. Через него Ге, тогда студент университета, вошел в среду учеников Академии художеств, куда в 1850 г. он поступил, не окончив университета. В 1850—1860-х гг. Ге и Забелло объединяла основанная на идейной близости дружба. Забелло был человеком передовых взглядов. Во Флоренции он примыкал к кружку русской и западной эмиграции (см.: М. Бакунин в Италии в 1864 году (Из воспоминаний Л. И. Мечникова). — «Исторический вестник», 1897, март, с. 807—834. 6. См. примеч. 2 к письму 2. 7. Забелло И. П. (1827—?) — брат А. П. Забелло, судья Нежинского уездного суда. 8. Следует предположить, что среди трех упоминаемых портретов был портрет Н. О. Ге, отца художника (1854. КМРИ).

2 1. По-видимому, Ге выполнил какое-то благотворительное поручение А. П. Забелло, желавшей оставаться инкогнито. 2. Очевидно, Н. О. Ге предложил сыну средства на поездку в Италию. 3. О какой книге идет речь в письме, неизвестно.

3 1. Имеется в виду Ге Григорий Николаевич (1828—1910) — брат художника; в 1856 г. Ге написал его портрет (ГТГ). 2. Волконский Григорий Петрович, князь (1808—1882), в 1856 г. попечитель над русскими художниками в Риме. 3. Письмо Ге к А. П. Забелло неизвестно. По-видимому, он не был уверен в том, что после смерти отца у него будут средства на продолжение художественного образования (см. раздел 1, письмо 4). 4. Угол листа оборван. В 1855 г. Н. Ге получил вторую золотую медаль за программу «Ахиллес оплакивает смерть Патрокла» (Гос. художественный музей БССР). 5. Имение Николая Ивановича Забелло, дяди Анны Петровны, в Борзенском уезде Черниговской губернии.

4 1. Ге Осип Николаевич (ум. 1892) — математик, окончил Петербургский университет; был замешан в польском восстании 1861—1863 гг. и выслан из Петербурга; последние годы жизни провел у Н. Н. Ге на его хуторе (см.: Ге Г. Воспоминания о Н. Н. Ге, как материал для его биографии). 2. Речь идет о картине «Суд Соломона» (1854, КМРИ). 3. Портрет Якова Петровича Меркулова (1855, ГРМ). 4. Президент Академии художеств вел. кн. Мария Николаевна. 5. Ге Иван Николаевич (1852(?) — 1893) — сводный брат художника. 6. Письмо Н. Ге к А. П. Забелло неизвестно. 7. О каких родственниках «французах» идет речь в письме, установить не удалось. 8. На выставке в Академии художеств 1857 г. был показан «Портрет сестры г. художника» (местонахождение неизвестно). Возможно, что под этим названием был выставлен упоминаемый в письме портрет жены одного из братьев Ге. Однако у Ге была от второго брака его отца сестра, впоследствии жившая в Одессе. 9. По-видимому, Н. О. Ге ждал извещения о результате конкурса сына на вторую золотую медаль, присуждение которой было утверждено Советом Академии 30 сентября 1855 г.

5 1. Письма Н. Н. Ге не обнаружены. 2. Штром Николай Васильевич (1828—после 1883 г.) — скульптор; пенсионер Академии художеств в Италии (1856—1863), с 1859 г. жил во Флоренции, где был близок с Ге. 3. В 1856 г. Ге написал парные портреты девочек Мессинг — Александры и Надежды, дочерей своего хорошего знакомого Ивана Григорьевича Мессинга. Местонахождение портретов неизвестно; воспроизведены в Альбоме художественных произведений Николая Николаевича Ге. М., 1903, л. 2 (в дальнейшем — Альбом произведений Н. Н. Ге). 4. С семьей Ахшарумовых Ге встречался и позднее в Италии. В 1863 г. Н. Д. Ахшарумов видел во Флоренции «Тайную вечерю» и написал там о ней статью (см. с. 52—54 наст. изд.). В 1863 г. Ге исполнил портрет дочери другого из братьев Ахшарумовых, Елены Ивановны (местонахождение неизвестно; воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 26), вышедшей впоследствии замуж за А. Н. Страннолюбского. 5. Ге имеет в виду конкурс на исполнение программы на первую золотую медаль. 6. Речь идет о свадьбе Ге и А. П. Забелло, которая намечалась на осень 1856 г. 7. Забелло Александра Николаевна — двоюродная сестра и близкий друг Анны Петровны; через нее, видимо, шла переписка Ге с А. П. Забелло. 8. Марио Джованни (1810—1883) — выдающийся итальянский оперный тенор; в 1849—1853 гг. выступал на сцене Итальянской оперы в Петербурге вместе с Джулией Гризи (1811—1869). Ге восторгался исполнением Гризи партии Нормы в одноименной опере Беллини и под влиянием ее пения в 1852 г. написал картину «Норма, влекомая на казнь» (картина, вероятно, не сохранилась). 9. «Ахиллес оплакивает смерть Патрокла» (1855). 10. По дороге из Попелюх в Петербург Ге

заезжал в Монастырище. По-видимому, 28 февраля состоялось его объяснение с А. П. Забелло и она стала его невестой.

6 1. Неизвестно, была ли исполнена эта картина.

7 1. Захаров Ф. И. — художник, товарищ Ге, с которым он жил на одной квартире. Местонахождение портрета неизвестно. 2. Сырейщиков Михаил Павлович (1830?—1898) — хороший знакомый Ге, для которого в 1867 и 1869 гг. он исполнил уменьшенные повторения картин «Тайная вечеря», «Вестники воскресения» и «Христос в Гефсиманском саду». В собрании Сырейщикова находилась жанровая картинка Ге «Игра детей в процессию в окрестностях Флоренции» (1867). (Местонахождение перечисленных произведений неизвестно). В 1867 г. Сырейщиков выступал как доверенное лицо Ге по устройству в Академии художеств выставки картины «Вестники воскресения». 3. О какой статье идет речь в письме, неизвестно.

8 1. Лицо не установленное. 2. Речь идет о жене Г. Н. Ге, Марии Дмитриевне.

9 1. В письме идет речь о предстоящей свадьбе Ге и А. П. Забелло.

10 1. Дата письма определена на основании сообщения Ге, что «конкурса еще не было». Конкурс состоялся 26 мая 1856 г. 2. Пименов Николай Степанович (1812—1864) — скульптор. 3. Перед отъездом в Италию Ге исполнил два заказных портрета — княгини Курцевич и доктора М. Белецкого (местонахождение обоих неизвестно); последний был показан на выставке в Академии художеств 1857 г. и был отмечен в печати: «Портретов множество. Лучшие по достоинству: портрет г. Белецкого работы г. Ге...» (А. М. [Я. П. Полонский]. Выставка Имп. Академии художеств 1857-го года. — «Современник», 1857, май).

11 1. «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила» (1856, ГРМ) — картина, за которую Ге в 1857 г. получил первую золотую медаль и право поездки на шесть лет пенсионером Академии в Италию. 2. Ге имеет в виду сцену Н. В. Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии», где писатель вкладывает в уста автора комедии следующие слова: «О, как бы хотел я, чтобы каждый указал мне мои недостатки и пороки! Пусть даже посмеется надо мной, пусть недоброжелательство правит устами его, пристрастье, негодованье, ненависть — все, что угодно, но пусть только произнесутся эти толки. Не может без причины произнестись слово, и везде может зарониться искра правды» (Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6-ти т., т. 4. М., 1952, с. 241).

12 1. По-видимому, Ге было предложено изменить композицию картины «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила». Девятого июля президент Академии вел. кн. Мария Николаевна смотрела эскизы конкурентов на первую золотую медаль и в отношении эскиза Ге сделала замечание: «Для чего фигура бедуина — все остальное хорошо» (Петров П. Н. Сборник материалов для истории СПб. Академии художеств, ч. 3, с. 267—268). Эскиз, о котором идет речь, ныне — в ГРМ. В картине Ге заменил фигуру бедуина фигурами двух спутников царя Саула.

13 1. В письме идет речь о статье писателя Николая Филипповича Павлова (1803—1864), посвященной разбору комедии В. А. Соллогуба (1813—1882) «Чиновник» и о рецензии Н. М. Львова на эту статью. В своей статье («Русский вестник», 1856, кн. 1, 2) Павлов едко осмеял образ «идеального» чиновника и иронизировал над наивными надеждами Соллогуба уничтожить взяточничество при помощи литературных обличений и примеров добродетельного поведения. Высокую оценку рецензии Павлова дал «Современник» в статье «Заметки о журналах за май 1856 г.» (1856, № 6), где Н. М. Львов назвал статью Павлова «прекрасным примером истинной художественной критики, понятия о которой так затемнились после смерти Белинского». 2. По-видимому, Мацнев Михаил Ипполитович — одноклассник Н. Ге по Киевской первой гимназии. В 1928 г. ГРМ приобрел у П. М. Мацнева (возможно, его сына) эскиз картины «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила».

15 1. В середине октября Ге уехал на Украину, где 28 октября состоялась его свадьба с А. П. Забелло в церкви местечка Монастырище. 2. Картина «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила» была показана на экзаменационной выставке в октябре 1856 г.

16 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 2 (1857 г.), ед. хр. 66, л. 14. Разрешение на отправление Ге пенсионером Академии художеств в Италию состоялось 6 мая 1857 г. К этому времени Ге с женой были уже за пределами России.

II (1857—1863)

1 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 2, ед. хр. 7, л. 12.

2 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 99, 102, 106—107. Черновая рукопись воспоминаний художника, которой располагал Стасов, сейчас неизвестна. Отдельные ее фрагменты были использованы художником в его статьях. Здесь и далее приводятся отрывки, не вошедшие в опубликованные в печати статьи Ге. 1. В первые годы в Италии Ге находился под сильным

влиянием творчества Брюллова. Влияние это ощущается во всех произведениях Ге конца 1850-х гг.: в эскизах «Смерть Виргинии», «Любовь весталки» и др.; портретах — «А. П. Ге» (1858, КМРИ), «Шестовой с дочерью» (1859, собр. П. М. Норцова), «А. П. Ге с сыном Николаем» (1859, местонахождение неизвестно, был в собр. Н. Н. Ге-сына в Швейцарии; воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 9) и др. 2. В настоящем отрывке идет речь о работе над картиной «Смерть Виргинии» (1857—1858) на сюжет одноименной трагедии итальянского драматурга В. Альфиери. Картина не была осуществлена. Сейчас известны девять живописных эскизов (ГТГ, ГРМ, КМРИ) и четыре этюда (КМРИ, Тюменская обл. картинная галерея, Гос. художественный музей БССР).

3 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 3, ед. хр. 13-а, л. 10.
1. Картина не была осуществлена; сохранились два эскиза к ней (ГТГ).

4 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 103 и 109.
1. Душевное состояние и умонастроение Ге в ту пору, а также и ближайшее окружение художника во Флоренции, куда он переехал из Рима в начале 1860 г., охарактеризовал Л. В. Даль (1834—1878) — архитектор, пенсионер Академии, сын писателя В. И. Даля. В своем письме к неизвестному лицу — «Феде», видимо, одному из учеников Академии, от 6 апреля (25 марта) 1860 г. он писал: «Вот я наконец во Флоренции 〈...〉 Этот второй после Рима художественный город гораздо скорее можно назвать музеем для антиквариев, чем школою для художников 〈...〉 Можешь себе представить, что при этом наши пенсионеры! Я здесь встретил только трех. Первый, которого я отыскал, это был Ге; у него уже двое детей, он очень нежный отец и без этого развлечения давно бы с ума сошел. Он доселе почти ничего не сделал, но часто по целым часам может говорить о России, о ее несчастном положении и редко не противоречит при этом сам себе на каждом слове 〈...〉 Он меня иногда упрекает со всем его добродушием в том, что я, несмотря на свои *лета,* так мало революционер, и мы с ним ладим. Жена его славная барыня, и я уверен, что она часто устанавливает его несчастную голову на место. Забелла, это чуть ли не учитель Ге, он считает себя наставником всех русских по части Герцена 〈...〉 Раз он начал при мне удивляться, как порядочный человек, как Пушкин не покинул с самого начала Россию! 〈...〉 Третий, это Штром, патриарх здешних русских художников, он живет во Флоренции уже четвертый год 〈...〉 Четвертый, наконец, Железнов, какой-то ученик Карла Брюл[лова], живущий уже с незапамятных времен в Риме 〈...〉 с Забелло они в ссоре, с Ге, не знаю почему, не видятся 〈...〉» (ЦГАЛИ, ф. 179, оп. 1, ед. хр. 34, л. 1—2).
Железнов Михаил Иванович (1825—1891) — художник, ученик К. П. Брюллова.

5 КМРИ. Архив, ф. Н. Н. Ге. Публикуемые далее письма Н. Н. Ге к А. П. Ге находятся в том же архиве.

1. «Жак» («Jaques») — роман Жорж Санд. 2. Ге имеет в виду творческую неудачу, постигшую его в работе над сюжетами «Смерть Виргинии» и «Разрушение Иерусалимского храма». 3. Бакунин Александр Александрович (1821—1908) — брат М. А. Бакунина и хороший знакомый Ге, с которым художник встречался еще в Риме, где написал его портрет (ГТГ), и во Флоренции. 4. Очевидно, имеется в виду художник Якоби Валерий Иванович (1836—1902) — исторический живописец и жанрист.

6 1. О каком портрéте идет речь, неизвестно. Возможно, Ге писал портрет Веры Николаевны Ростовцевой (1861, ГРМ), с которой встречался во Флоренции в 1860—1862 гг. 2. Бабуино — улица в Риме. Piazza Independenza и Piazza Maria Novella (см. ниже) — площади во Флоренции.

7 1. Ге с семьей летом 1861 г. приезжал в Россию для раздела с братьями. А. П. Ге с детьми остановилась у отца, в имении Монастырище. Основанием для даты поездки Ге в Россию, а также и публикуемых писем служит заграничный паспорт, выданный Ге Подольским губернским правлением 14 июля 1861 г. (см.: ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 4, ед. хр. 129, л. 8). 2. Забелло Александра Николаевна. 3. Коко и Пепе — сыновья Н. Н. Ге: Николай Николаевич (1857—1940) и Петр Николаевич (1859 — ум. после 1927 г.), родившиеся в Италии.

8 1. Ге имеет в виду статью А. И. Герцена «Русские женщины — женщинам польским», опубликованную без подписи в «Колоколе» 15 июля 1861 г., одну из серии статей, написанных Герценом в связи с расстрелом 15/27 февраля 1861 г. в Варшаве мирной манифестации в память о польском восстании 1830—1831 гг. Отрывки статьи Ге мог читать в польском журнале «Przeglad Rzeczy Polskich». 2. Русины — название, которое применялось по отношению к украинскому населению Галиции до ее воссоединения с Украинской ССР. 3. Церковная уния — объединение православной и католической церквей на условии главенства римского папы и при сохранении церковных обрядов и службы на родном языке. 4. А. Н. Забелло в 1860-х гг. жила в семье Ге во Флоренции, где художник в 1862—1863(?) гг. написал ее портрет (Днепропетровский художественный музей).

9 1. Лашнюков Иван Васильевич — профессор в лицее кн. Безбородко в Нежине (1853—1868), с 1868 г. профессор Киевского университета. 2. Забелло Александр Петрович (1828—?) — брат А. П. Ге.

10 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 3 (1862), ед. хр. 20, л. 11.
1. Ге имеет в виду неосуществленную картину «Разрушение Иерусалимского храма», работу над которой он прекратил еще в 1859 г. (см. раздел II, документ 3 и примеч.). 2. Картина «Тайная вечеря». 1861—1863 (ГРМ).

11 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 114—115, 110.
1. Имеется в виду книга немецкого философа-идеалиста Д.-Ф. Штрауса (1808—1874) «Жизнь Иисуса» (1835—1836), посвященная критике христианских догматов.

12 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 19, отд. VIII, ед. хр. 1745, л. 2 об. 2 сентября 1863 г. членам Совета Академии художеств было послано приглашение ознакомиться с картиной Ге, выставленной во 2-й Античной галерее в здании Академии (там же, оп. 4, ед. хр. 129, л. 1).

13 ЦГАЛИ, ф. 660, оп. 1, ед. хр. 321, л. 1.
Ответ Ге на предложение Общества любителей художеств показать «Тайную вечерю» в Москве. Картина экспонировалась на Постоянной выставке Общества в 1864 г.

14 КМРИ. Архив, ф. Н. Н. Ге. В письме Ге к жене во Флоренцию идет речь о приобретении «Тайной вечери» для Музея Академии художеств. Решение о покупке, зависевшее от царя, сильно задерживалось. О причинах этой задержки см. далее.

15—16 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 4, ед. хр. 129, л. 2, 13.
Гагарин Григорий Григорьевич, князь (1810—1893) — художник, с 1859 г. вице-президент Академии художеств.
1. 12 февраля 1864 г. министр императорского двора гр. В. Ф. Адлерберг направил ректору К. А. Тону следующее письмо: «По ‹...› докладу моему Государь ‹...› повелеть изволил: картину профессора Ге, изображающую *«Отторжение Иуды»,* приобрести для Императорской Академии художеств за десять тысяч руб[лей] сер[ебром]» (там же, л. 9. Черновое). Название «Отторжение Иуды», официально данное картине, объясняется тем, что с точки зрения церковных кругов толкование сюжета, данное Ге, противоречило каноническому изображению темы «Тайной вечери».

17 Печатается по изд. Никитенко А. В. Дневник в 3-х т., т. 2. М., 1955, с. 367 и 371.
Никитенко Александр Васильевич (1804—1877) — литературный критик, историк литературы, профессор Петербургского университета (1834—1864), член Государственного управления цензуры (1860—1865).

1. Для Никитенко оказалась неприемлемой реалистическая трактовка евангельской темы в картине Ге. В споре с Ге и Крамским (см. следующую запись) Никитенко продолжает полемику с «молодым поколением», которая характеризует его общественные взгляды 1860-х гг. 2. И. Н. Крамской высоко ценил «Тайную вечерю», в 1863 г. он сделал с нее соусом копию (КМРИ), а в 1865 г. картина Ге была показана на выставке в Нижнем Новгороде, устроенной по инициативе С.-Петербургской артели художников, идейно возглавляемой Крамским.

18 Печатается по изд.: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856—1869. М., 1960, с. 142—143.
Худяков Василий Григорьевич (1826—1871) — художник жанровой, портретной и исторической живописи. 1. Худяков имеет в виду картину В. Г. Перова «Сельский крестный ход на Пасху» (1861, ГТГ).

19—20 ГИМ. Отдел письменных источников, ф. 19, ед. хр. 57, л. 56 об., 60.
Бочаров Михаил Ильич (1831—1895) — художник-пейзажист и декоратор. Герц Константин Карлович (ум. 1879) — пейзажист. 1. Бочаров имеет в виду выход из Академии художеств 14 конкурентов на первую золотую медаль во главе с И. Н. Крамским. 2. Решение о приобретении «Тайной вечери» для Музея Академии художеств состоялось в конце декабря (см. раздел II, письмо 15 и примеч. к нему). 3. Выходу из Академии 14-ти протестантов властями было придано значение почти политической демонстрации: были запрещены какие-либо упоминания о происшедшем в печати и над участниками протеста был учрежден негласный надзор. 4. Кузьмин Роман Иванович (1810—1867), Кракау Александр-Георг Иванович (1817—1888) — архитекторы, Пранг Генрих Богданович — с 1851 г. академик перспективной акварельной живописи. Устав С.-Петербургского собрания художников (1863—1867) был утвержден в 1864 г.

21 «С.-Петербургские ведомости», 1863, № 188, 23 августа. Статья подписана инициалами «Н. А.». Ее автор Ахшарумов Николай Дмитриевич (1819—1893) — писатель-беллетрист и критик.
1. Иванов Александр Андреевич (1806—1858) — имеется в виду его картина «Явление Христа народу» (1837—1857). 2. «Тайная вечеря»— фреска Леонардо да Винчи в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане.

22 Статья опубликована без подписи. В журн. «Русское слово» (1863, август) литературно-сатирический фельетон «Дневник темного человека» вел Минаев Дмитрий Дмитриевич (1835—1889) — поэт, автор литератур-

ных пародий; сотрудничал в русских демократических журналах «Современник», «Искра» и др. 1. Годичная выставка в Академии художеств, на которой была экспонирована «Тайная вечеря», открылась 13 сентября 1863 г.

23 «С.-Петербургские ведомости», 1863, № 213, 25 сентября. Сомов Андрей Иванович (1830—1909) — художественный критик, историк искусства.

24 Печатается по кн.: Стасов В. В. Избр. соч. в 2-х т., т. I. М. — Л., 1937, с. 99—101. Статья была опубликована в журн. «Библиотека для чтения», 1864, № 2, но датирована автором 20 октября 1863 г.

Опору в преодолении академической системы и становления демократического искусства Стасов видел в первую очередь в развитии бытового жанра. Эти взгляды и определили столь прохладную оценку им «Тайной вечери». Он приветствовал полотно Ге как новаторское, в котором художник пошел по пути разрушения академических приемов и вместе с тем отказал ему в способности отразить в картине насущные жизненные вопросы. В изображении Христа Стасов хотел видеть прообраз современного передового общественного деятеля, требуя тем самым, чтобы историческая тема служила прямой иллюстрацией злободневных проблем времени. Такая позиция Стасова типична для эстетики русских шестидесятников; это характерно и для некоторых других рецензентов демократического лагеря (Д. Минаев). Сомов в статье, помещенной выше, не был столь последователен в своих художественных взглядах, как Стасов, но и он видел главную заслугу Ге в «соединении истории с жанром».

25 Печатается по изд.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 6. М., 1968, с. 148—155.

Статья «Картина Ге» представляет собой фрагмент хроники «Наша общественная жизнь» («Современник», 1863, № 11, ноябрь). Конкретно-историческим фоном статьи Салтыкова является драма, пережитая передовыми общественными деятелями в связи с крахом революционной ситуации в России в начале 1860-х гг. (см. коммент. С. А. Макашина к статье, там же, с. 617—618). Интерпретация картины Салтыковым в наибольшей мере отвечала творческому замыслу художника. «М. Е. Салтыков,— вспоминал Ге,— написал в «Современнике» дорогую для меня рецензию, но я не знал тогда, что она его» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 134).

1. Тютрюмов Никанор Леонтьевич (1821—1877) — художник-портретист.
2. Имеются в виду бывшие на выставке 1863 г. картины художников академического направления. Вениг К. Б. (1830—1908). Плешанов П. Ф. (1829—1882).

26 «Современная летопись», 1863, № 41, ноябрь.

Статья подписана инициалами: Н. Г. В. Стасов без достаточных оснований приписал ее перу Н. А. Рамазанова. В «Современной летописи» в 1863—1867 гг. сотрудничала Наталия Петровна Грот, которая подписывалась начальными буквами имени и фамилии, ей, очевидно, принадлежит и данная статья. Рецензия Грот, напечатанная в органе М. Н. Каткова, так же как и помещенная ниже статья М. П. Погодина характерны для отношения к картине Ге со стороны реакционной охранительной критики.

1. Автор имеет в виду помещенную выше статью А. И. Сомова «Выставка в императорской Академии художеств».

27 «Московские ведомости», 1864, № 90, 2 апреля. Погодин Михаил Петрович (1800—1875) — историк.

28 Гончаров И. А. Собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 220—223. Статья является фрагментом этюда И. А. Гончарова «Христос в пустыне» Крамского. При жизни писателя этот «этюд» не был опубликован. Статья была написана Гончаровым не ранее 1872 г., когда картина И. Н. Крамского была показана на 2-й Передвижной выставке. В ней Гончаров подвел итоги той полемике, которая развернулась в 1863—1864 гг. вокруг «Тайной вечери» Ге. Еще в 1869 г. в предисловии к роману «Обрыв» (автором не было опубликовано) Гончаров, возражая против «утилитарного» подхода к искусству, имевшего место в русской художественной критике и эстетике 1860-х гг., писал: «Картина г. Ге имела успех вовсе не по причине той тенденции, которую ей приписывают 〈...〉, а по той смелости, с которою художник отрешился от рутинного изображения евангельского события, и по резкой жизненной правде изображенных фигур» (там же, с. 117—118).

29 Достоевский Ф. М. «Дневник писателя» за 1873 год. Печ. по изд.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 19, 1896, с. 239—241.

Достоевский не принял «Тайную вечерю» Ге, видя в ней профанацию «прекрасного и высокого», о чем он писал еще в «Записках из подполья» (1864).

1. Достоевский имеет в виду картину Тициана «Динарий кесаря» (1510-е гг., Дрезден, картинная галерея).

III (1867—1870)

1 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 4, ед. хр. 129, л. 29, копия.

1. Доверенность на имя Сырейщикова датируется по визе русского посольства в Вене. 2. Картина «Вестники воскресения» (1866—1867) написана Ге во Флоренции (ГТГ. Передана в дар Н. Н. Ге, сыном художника, в 1897 г.). «Весть о воскресении»— эскиз-вариант (КМРИ). Доверенность

Ге свидетельствует о том, что художник намеревался организовать в России по образцу европейских выставок «свободную» экспозицию своей картины, что не практиковалось в ту пору в России, где выставочная деятельность в порядке частной инициативы самих художников не имела места. Получив доверенность, М. Н. Сырейщиков вошел в Совет Академии с просьбой «дозволить выставить в залах Академии для публики» картину Ге, «назначить время для открытия оной 〈...〉 и дозволить 〈...〉 производить сбор: 5 дней в неделю по 20 коп. с человека и 2 дня в неделю по 1 руб. 〈...〉 предоставить все собранные деньги в мое распоряжение впредь до назначения, которое будет 〈...〉 указано для употребления оных самим г. Ге 〈...〉» (там же, л. 28).

2 Там же, л. 30—31, копия.

1. Президент Академии художеств вел. кн. Мария Николаевна, будучи во Флоренции, видела картину «Вестники воскресения».

3 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 183—185.

Письмо Н. Н. Ге является ответом на несохранившееся письмо Сырейщикова, в котором он сообщал отрицательное мнение Совета Академии художеств по поводу картины «Вестники воскресения». Публичное экспонирование картины в залах Академии было запрещено по соображениям религиозного характера. Подробности запрещения выясняются из переписки между вице-президентом Академии Г. Г. Гагариным и министром двора гр. В. Ф. Адлербергом (см.: ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 4, ед. хр. 129, л. 32, 33, 36, 37). «Из поступивших ко мне 〈...〉 отзывов о картине профессора Ге «Утро по воскресении Христа», усматривая, что выражение мысли художника на этой картине, не вполне согласное с евангельским повествованием о событии, которое она изображает, может дать повод к превратным в публике суждениям о предмете священном и имея притом в виду изъясненное в Вашем от 13 апреля 〈...〉 мнение Совета Академии о некоторых недостатках 〈...〉 и в художественном отношении, я не признаю возможным разрешить выставку сей картины для обозрения публики в залах И[мператорской] А[кадемии] х[удожеств]» (отношение В. Ф. Адлерберга Г. Г. Гагарину).

1. См. письмо Ге к Г. Г. Гагарину 10/IV 1867 г. 2. Имеется в виду Всемирная выставка в Париже 1867 г., где был русский художественный отдел. 3. Басин Петр Васильевич (1793—1877) — исторический живописец, профессор Академии художеств, учитель Ге.

4 ЦГАЛИ, ф. 763, оп. 1, ед. хр. 29, л. 134. На письме имеется надпись: «Это письмо, полученное мною от автора картины «Тайная вечеря», профессора Николая Николаевича Ге из Флоренции 5 октября 1867 г., подарено мною Константину Ивановичу Званцову 30 октября 1867 г. *А. Сомов*».

В письме идет речь о предложении А. И. Сомова показать картину «Вестники воскресения» в С.-Петербургском собрании художников, где она и была выставлена в 1868 г. Ранее, в том же году, картина экспонировалась на Постоянной выставке Общества любителей художеств в Москве. 1. Письмо Ге к А. И. Сомову неизвестно. 2. Мясоедов Григорий Григорьевич (1835—1911) — художник, член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок. Пенсионер Академии художеств (1863—1868), в 1867—1868 гг. жил во Флоренции, где был в дружеских отношениях с Ге. Написал о нем воспоминания (см. с. 244—249 наст. изд.).

5—8 Печатается по изд.: Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29, кн. 1. М., 1963, с. 29, 35, 53, 56.
1. Речь идет о портрете Александра Ивановича Герцена (1812—1870) 1867 г. (ГТГ). Портрет неоднократно повторялся художником. 2. Герцен Наталия Александровна (1844—1936) — старшая дочь писателя, одновременно с Ге писала портрет отца (находится у потомков Герцена в Париже, авторское повторение — в Музее А. И. Герцена в Москве). 3. Портрет Герцена после его возвращения из Венеции, где он пробыл с 6/18 по 15/27 февраля, видимо, был закончен в один сеанс.

9 Герцен А. И. Собр. соч., т. 29, кн. 1, с. 64.
Герцен Александр Александрович (1839—1906) — сын писателя, физиолог, в эту пору живший во Флоренции. 1. Имеется в виду статья А. Н. Веселовского о картине «Вестники воскресения» (см. с. 76—78 наст. изд.). Герцен видел картину в мастерской Ге, когда художник писал его портрет. 2. В апреле 1867 г. Ге из Флоренции ездил через Женеву в Париж на Всемирную выставку, где в русском художественном отделе экспонировалась его картина «Тайная вечеря». 23 марта (4 апреля) 1867 г. Герцен писал Огареву: «Ге будет на днях в Женеве. Я интригую, чтоб он сделал твой портрет» (там же, с. 77). Портрет этот Ге не исполнил. 3. «Фри V»— Фрикен Алексей Федорович — историк искусства. С 1859 г. жил за границей. Был близок с А. И. Герценом и членами его семьи.

10 Печатается по сб.: Мясоедов Г. Г. Письма, документы, воспоминания. М., 1972, с. 47—48.
Чистяков Павел Петрович (1832—1919) — исторический живописец и выдающийся педагог. С 1862 г. пенсионер Академии художеств в Италии, жил и работал в Риме. 1. Этюды Ге, исполненные им в 1867—1868 гг. в районе залива Специя, находятся в собраниях ГТГ, ГРМ и КМРИ.

11 ЦГАОР, ф. 825, оп. 1, ед. хр. 649, л. 1—2.
Мордвинова Ольга Александровна (ум. 1900) — хорошая знакомая семьи

Ге, сестра Александра Александровича Мордвинова (1842—1868), портрет которого Ге написал во Флоренции в 1868 (?) г. (местонахождение неизвестно, воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 17).
1. Сейчас известно свыше десяти пейзажей Ге, исполненных в Карраре, большинство из них — в ГТГ. 2. Де Губернатис Софья Павловна (урожд. Безобразова) — жена итальянского ученого Анджело де Губернатис. О каком пейзаже Ге идет речь в письме, неизвестно.

12 Герцен А. И. Собр. соч., т. 29, кн. 2, с. 501.
Герцен Ольга Александровна (1850—1953) — дочь писателя.

13 ЦГАОР, ф. 825, оп. 1, ед. хр. 649, л. 3 и 4.

1. Ге уехал в Россию летом 1869 г. и пробыл там, по-видимому, всю зиму, до марта 1870 г., когда была открыта его персональная выставка в Академии художеств. 2. Повало-Швейковские Тимофей Николаевич, его жена Ольга Николаевна (рожд. Бакунина) и ее сестра Бакунина Варвара Николаевна (племянницы М. А. Бакунина), путешествующие по Италии.

14 Там же, оп. 1, ед. хр. 1406, л. 4—5.
1. «Полярная звезда на 1869 г.». Книжка восьмая. Женева, 1868 (на этой книге прекратилось данное издание). В восьмой книжке печатались главы из «Былого и дум». 2. Самарин Юрий Федорович (1819—1876) — общественный деятель, историк и публицист, славянофил. А. П. Ге имеет в виду критический разбор книги Самарина «Окраина России», помещенный в журн. «Вестник Европы», 1868, № 11, 12. 3. Ге кончал картину «Христос в Гефсиманском саду» к Международной художественной выставке в Мюнхене.

15 Письма художников П. М. Третьякову. 1856—1869, с. 242. Рицциони Александр Антонович (1836—1902) — художник-жанрист. 1. Имеется в виду картина «Христос в Гефсиманском саду» (1868—1869, ГТГ), которая экспонировалась на Международной художественной выставке 1869 г. в Мюнхене. В 1868—1869 гг. Ге написал на этот сюжет еще два варианта: один (1868), ныне — в КМРИ, второй, исполненный для церкви в местечке Монастырище на Черниговщине, где Ге венчался с А. П. Забелло (местонахождение неизвестно, возможно, было уничтожено Ге. По-видимому, этот вариант воспроизведен в журн. «Review of reviews», 1890, дек.). Уменьшенное повторение (1869), написанное по заказу К. Т. Солдатенкова, ныне — в Ивановском обл. художественном музее. Солдатенков Козьма Терентьевич (1818—1901) — купец, известный меценат искусства, издатель, создал картинную галерею русских художников, которая, согласно его завещанию, перешла в Румянцевский музей; в 1925 г. в значительной своей части была передана в ГТГ.

16 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 2, ед. хр. 434, л. 1—2.
Чиркин Александр Дмитриевич (ум. 1897) — художник-любитель; с 1873 г. сопровождал выставки Товарищества передвижников по провинции. В 1869(?) г. Ге написал его портрет (Гос. музей изобразительных искусств Туркменской ССР). 1. Каульбах Вильгельм фон (1805—1874) — немецкий художник, ученик П. Корнелиуса. Ге ездил в Мюнхен на Международную художественную выставку, где экспонировались его картины «Вестники воскресения» и «Христос в Гефсиманском саду».

17 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 58, ед. хр. 91, л. 2. об.
Бронников Федор Андреевич (1827—1902) — исторический живописец. Щедрин Александр Аполлонович (1832—1892) — художник-архитектор. 1. В 1867 г. Академия художеств запретила выставку картины Ге «Вестники воскресения». 2. Намерение Ге организовать в Петербурге студию с целью обучения молодых художников не было осуществлено.

18 «С.-Петербургские ведомости», 1867, № 58, 28 февр. Статья напечатана за подписью: «Д». Автор ее Веселовский Александр Николаевич (1838—1906) — историк литературы. В своем письме к В. В. Стасову от 13 октября 1894 г. Веселовский писал: «С Ге я познакомился во Флоренции, тотчас по написании им «Тайной вечери»; года 2—3 мы прожили в одном городе, в одном (русском) обществе, виделись по нескольку раз в неделю; два лета прожили вместе у берега моря (в San Terenzo под Специей) ⟨...⟩ При мне были написаны «Вестники воскресения» и «Христос в Гефсиманском саду» ⟨...⟩ Первый набросок «Вестников», почти уже оконченный, был уничтожен: сцена была в горенке, апостолы за столом, в открытую на заднем плане дверь глядел (вечерний или утренний) пейзаж и входила вестница, Магдалина, лицом к зрителю ⟨...⟩ Вместо этого явилось в одно прекрасное утро полотнище, с шагающей в нем Магдалиной и грузными воинами на первом плане ⟨...⟩ Н[иколаю] Н[иколаеви]чу этот план понравился, потому что можно было пройтись по аллегории: Магдалина и воины, свет и тени, плоть и дух и т. д. Я пописывал тогда у Корша; когда мне захотелось рассказать русским читателям о новой картине Ге, я, разумеется, не мог обойти и того толкования, которое давал ей художник; тем более, этому внутреннему смыслу он давал особое значение. Я просил его точнее формулировать себя, и так как в разговорах он постоянно ускользал в сторону, оставалось одно средство: изложить свои взгляды на письме. Это Ге и сделал ⟨...⟩ В моей заметке удержаны все существенные его положения, изменена лишь форма. NB: мою заметку Ге читал, она, стало быть, получила его санкцию ⟨...⟩» (ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 850, л. 1—2). Письмо Ге, о котором упоминает Веселовский, не обнаружено.

19 «Голос», 1869, 6(18) сентября, № 246. Статья помещена за подписью: «ь.ь.ь.»; в статье идет речь о картинах «Вестники воскресения» и «Христос в Гефсиманском саду», экспонированных на Международной художественной выставке в Мюнхене 1869 г.

20 «Всемирная иллюстрация», 1870, № 67 и 68.
1. Картина была показана на персональной выставке Ге в марте 1870 г. в залах Академии художеств. Разрешение на устройство выставки было передано Ге 20 февраля (см.: ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 14, ед. хр. 16, л. 5). Месяцем ранее картина экспонировалась в Москве (см. раздел IV, примеч. 1 к документу 4).

IV (1870—1876)

1 Печатается по изд.: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870—1879. М., 1968, с. 8.
Перов Василий Григорьевич (1834—1882) — жанрист, портретист, исторический живописец. 1. Речь идет о портрете А. И. Герцена (1867, ГТГ, был приобретен П. М. Третьяковым у автора в 1878 г.).

2 Там же, с. 9.
1. Письмо П. М. Третьякова к Ге, в котором он предлагал художнику уступить для его собрания портрет А. И. Герцена, не обнаружено. 2. К этому времени кроме портрета А. И. Герцена Ге была написана серия портретов общественных деятелей, ученых и художников: доктора-физиолога М. Шиффа (1867), И. Доманже (1868) — оба ГТГ, композитора В. Н. Кашперова (1862—1863(?). Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки). А. А. Мордвинова, Г. Г. Мясоедова (местонахождение обоих неизвестно); Н. И. Костомарова (1870, ГТГ) и др. Портреты эти писались художником с целью запечатлеть для потомства образы передовых русских людей. Впоследствии, как это явствует из письма Ге Третьякову (см. раздел IV, письмо 29), он намеревался включить созданные им портреты в коллекцию Третьякова с тем, чтобы в дальнейшем они были вместе со всем его собранием безвозмездно переданы городу Москве. 3. Ге переехал с семьей из Италии на постоянное жительство в Россию в мае 1870 г. «Мы тоже переезжаем и 1 мая двинемся отсюда»,— писал Ге Чистякову из Флоренции (ГТГ, Отдел рукописей, ф. 2, ед. хр. 91, л. 4).

3 ГТГ, Отдел рукописей, ф. 2, ед. хр. 91, л. 1—2.
Письмо Ге является ответом на письмо Чистякова (см.: Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 54). Чистяков, состоя пенсионером Академии художеств, писал картину «Смерть Мес-

салины, жены императора Клавдия»; к этому времени срок его пенсионерства уже окончился, начатая же картина была далека от завершения. Ге по поручению Чистякова вел переговоры с руководством Академии о предоставлении ему отсрочки и о получении заказа на художественную работу. Чистяков получил заказ на исполнение картона «Се человек» для Исаакиевского собора. 1. Исеев Петр Федорович — конференц-секретарь Академии художеств (1868—1889). 2. Общество поощрения художников (с 1882 г. — Общество поощрения художеств) основано в 1821 г. в Петербурге с целью содействия распространению искусства в России и помощи художникам. Организовывало выставки, лотереи и конкурсы, приобретало произведения, посылало за границу художников. С 1857 г. содержало в Петербурге рисовальную школу.

4 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 7 (1871), ед. хр. 110, л. 51.
1. Пейзаж «Перевозка мрамора в Карраре» (1868, ГРМ). Кроме указанного пейзажа на персональной выставке Ге в Академии художеств в марте 1870 г. были показаны: картина «Христос в Гефсиманском саду» (1869), пейзажи «Улица в С.-Теренцо», «Сорренто» (1869) и очевидно портрет Н. И. Костомарова (1870) (см. «Голос» 1870, 4(16) марта, № 63). В феврале этого же года картина «Христос в Гефсиманском саду» экспонировалась на Постоянной выставке Общества любителей художеств в Москве (см. «Московские епархиальные ведомости», 1870, 1 февраля, № 5).

5 Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 18, кн. 2. М., 1976, с. 58.
Жемчужников Алексей Михайлович (1821—1908) — поэт, один из авторов, выступавших под коллективным псевдонимом Козьма Прутков. Иллюстрации к «Истории одного города» Ге не были созданы.

6 ГПБ, ф. 621, ед. хр. 200, л. 4.
Пыпин Александр Николаевич (1833—1904) — историк литературы, был членом редакции журнала «Современник». В 1872 [?] Ге написал его портрет (ГТГ). 1. Ге работал над скульптурным бюстом В. Г. Белинского. Во время работы он пользовался консультацией лиц, лично знавших писателя,— А. Н. Пыпина, Н. В. Гербеля, Н. А. Некрасова; Стасов называет дополнительно — И. С. Тургенева и П. В. Анненкова (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 242). В работе над бюстом Ге прибегал к советам М. М. Антокольского (тонированный гипсовый отлив — в КМРИ. Один из отливов бюста, бронза — в ГТГ).

7 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 223.
Письмо датируется по содержанию: речь идет о франко-прусской войне 1870—1871 гг. Костомаров Николай Иванович (1817—1885) — историк;

учитель Ге в Киевской первой гимназии. В 1870-х гг. в Петербурге Ге состоял в дружеских отношениях с Костомаровым, который оказывал помощь художнику в его работе над картинами на сюжеты русской истории. Перу Костомарова принадлежит статья: «Царевич Алексей Петрович (по поводу картины Н. Н. Ге)». — «Древняя и новая Россия», 1871, № 1, с. 31—54; № 2, с. 134—152.

8 ГПБ, ф. 179, ед. хр. 38.
Гербель Николай Васильевич (1827—1883) — поэт-переводчик, издатель. Был близок к кругу «Современника». С Ге познакомился в 1860-х гг. в Италии. 1. Возможно, Гербель поднес Ге свой сборник «Поэзия славян» (1871). 2. Ге сделал несколько отливов бюста В. Г. Белинского, которые были им подарены друзьям критика.

9 ГТГ, Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 2651, л. 1 и об.
Писемский Алексей Феофилактович (1820—1881) — писатель.
1. Ге закончил портрет И. С. Тургенева 24 февраля 1871 г. «Сегодня ⟨...⟩ я был на последнем своем сеансе у г. Ге ⟨...⟩ Портрет г. Ге имеет поразительное сходство, так говорят все друзья и так считаю я сам»,— писал Тургенев Полине Виардо в Париж 24 февраля (8 марта) 1871 г. (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т., т. 9. М. — Л., 1965 (с. 367 — пер. с франц.). Портрет И. С. Тургенева находится в Гос. картинной галерее Армении (пост. от С. П. Яремича). 2. Портрет И. С. Тургенева работы К. Е. Маковского принадлежит С. П. Близниковской (собр. Н. П. Смирнова-Сокольского); работы В. Перова (ГРМ).

10 Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879, с. 51—52.
1. Шифф Мориц (1823—1896) — доктор-физиолог. 2. Речь идет о возвращении П. М. Третьякову денег, взятых у него Антокольским на поездку в Италию, так как официальное оформление заказа на исполнение в материале статуи «Иван Грозный» для «высочайшей фамилии» задерживалось. По инициативе Н. Ге П. М. Третьяков субсидировал Антокольского, который после оформления заказа возвратил из аванса данную ему сумму. 3. Ге писал картину «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе», которая была показана на 1-й Передвижной выставке 1871 г.

11 ЦГАОР, ф. 825, оп. 1, ед. хр. 1406, л. 7—8.
1. Щербово — имение Т. Н. Повало-Швейковского в Новоторжском уезде Тверской губернии. В свой приезд в Щербово в 1871 г. Ге написал портрет его жены Ольги Николаевны Повало-Швейковской (собр. Н. М. Поливода, Москва). Тогда же был исполнен в Премухине и портрет Николая Александровича Бакунина (1818—1900), отца О. Н. Повало-Швейков-

ской (Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР). 2. На хуторе Ивановском, который вскоре Ге приобрел в собственность.

12 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 7, ед. хр. 147, л. 28.

1. Костомарова Татьяна Петровна (1798—1875) — мать историка Н. И. Костомарова (до 1941 г. портрет, написанный в 1870 г., находился в КМРИ, воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 50). 2. Местонахождение портрета Наталии Федоровны Сырейщиковой (1870) неизвестно. 3. Портрет адмирала Александра Ивановича Панфилова (1871. Центральный военно-морской музей). 4. См. раздел IV, письмо 9, примеч. 1. 5. Портрет писателя Михаила Евграфовича Салтыкова (Н. Щедрина. 1826—1889, ГРМ) имеет авторскую дату: «1872». Портрет экспонировался на 2-й Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 26 декабря 1872 г. Возможно, дата была поставлена Ге на портрете к открытию выставки. Портрет поэта Николая Алексеевича Некрасова (1821—1877) имеет авторскую дату: «1872»; он также впервые был показан на 2-й Передвижной выставке 1872 г. (Гос. Эрмитаж; повторение (1872), исполненное Ге для Н. А. Некрасова,— в ГРМ). 6. Портрет композитора и музыкального критика Александра Николаевича Серова (1820—1871), отца художника В. А. Серова. Местонахождение портрета неизвестно. 7. Альбом «Первые опыты русских аквафортистов». 1871. Ге исполнил офорты: фрагмент картины «Христос в Гефсиманском саду» (1869) и пейзаж.

13 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 227—228.

14 Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879, с. 34.

1. Дата письма в указанном издании: 12 [декабря] 1870 г. — ошибочна. Портрет И. С. Тургенева, о котором идет речь в письме, был написан Н. Ге в феврале 1871 г. (см. раздел IV, примеч. 1 к письму 9). В 1870 г. картина «Петр I допрашивает царевича Алексея», о которой идет речь в письме, существовала только в эскизе. Письмо могло быть написано Риццони не ранее начала осени 1871 г., когда Ге, после летнего перерыва, кончал свою картину. 2. См. раздел IV, примеч. 5 к документу 12. 3. Портрет доктора-физиолога М. Шиффа (1867, ГТГ) был приобретен П. М. Третьяковым у автора, очевидно, с 1-й Передвижной выставки, на которой был экспонирован.

15—17 Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи, в 2 х т., т. 1. М., «Искусство», 1965, с. 99, 100—101, 103.

Васильев Федор Александрович (1850—1873) — пейзажист. 1. Шишкин Иван Иванович (1832—1898) — пейзажист. Член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок. 2. Крамской пишет о впечатлении, которое произвела на Перова и Шишкина картина

«Петр I допрашивает царевича Алексея». 3. Безсонов Василий Владимирович (ум. 1887) — врач, художник-любитель. 4. Клодт Михаил Константинович (1832—1902) — пейзажист. Член-учредитель Товарищества передвижников. 5. Боголюбов Алексей Петрович (1824—1896) — пейзажист. 6. 1-я Передвижная выставка открылась в Петербурге 29 ноября 1871 г. 7. На 1-й Передвижной выставке кроме картины «Петр I допрашивает царевича Алексея» Ге показал портреты М. Шиффа, Н. И. Костомарова, Т. П. Костомаровой и И. С. Тургенева.

18 Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879, с. 62.

19 Там же, с. 68.

1. Ге писал по заказу Александра II повторение картины «Петр I допрашивает царевича Алексея» (ГРМ). 2. Прянишников Илларион Михайлович (1840—1894) — художник-жанрист. Член-учредитель Товарищества передвижников. Картины «Порожняки» (1871, Харьковский художественный музей) и «Погорелые» («Погорельцы», 1871, Новосибирская картинная галерея) были на 1-й Передвижной выставке 1871 г.

20 Местонахождение автографа неизвестно; был в архиве С. П. Яремича.

21 Отчет императорской Академии художеств. Спб., 1873, с. 54—55.

1. В 1872 г. Ге исполнил в размер оригинала два повторения картины (одно — в ГРМ, второе — в Гос. музее искусств УзССР). 2. «Альбом русских аквафортистов», 1873. 3. В Академии художеств была организована комиссия «для рассмотрения ученических рисунков 〈...〉 для присуждения поощрительных наград 〈...〉 и для обсуждения вопроса метода преподавания в означенных заведениях» (Отчет Академии Художеств. Спб., 1872). В комиссию наряду с профессорами Академии входили художники-передвижники — члены Совета Академии Н. Ге и К. Ф. Гун, а также И. Крамской. 4. Ге состоял членом Правления (1870—1874) и кассиром Товарищества (с 1872 г.). 5. В 1872 г. Ге ездил в Москву по сбору материала, намереваясь писать, по словам Стасова, сцену «в Успенском соборе в Москве, где царь Алексей Михайлович, еще юноша, положив руку на гробницу митрополита св. Филиппа, чтобы удержать патриарха Никона на патриаршестве, дает ему клятву не вмешиваться никогда более в церковные дела России». Сюжет вызвал резкое осуждение со стороны В. Стасова и Н. Костомарова; картину Ге не написал (см.: С т а с о в В. Н. Н. Ге, с. 244).

22 К р а м с к о й И. Н. Письма, статьи, т. 1, с. 136—137.

1. Речь идет о пересмотре Устава Академии художеств 1859 г., предпринятом в 1872 г. В объяснительной записке к проекту нового устава, со-

ставленной при ближайшем участии Крамского и Ге, который был назначен в 1872 г. сверхштатным членом Совета Академии, предлагался ряд реформ, имеющих целью демократизацию Академии (выборность профессоров и Совета Академии, восстановление общего собрания членов, предоставление студентам, конкурирующим на золотые медали, свободы выбора жанра и сюжета произведений и т. д. см.: ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 8, ед. хр. 94). Предложения, содержащиеся в объяснительной записке, встретили решительные возражения со стороны руководства Академии. 2. Гун Карл Федорович (1830—1877) — жанрист и исторический живописец. 3. Резанов Александр Иванович (1817—1887) — архитектор, ректор Академии художеств по архитектуре. 4. Иордан Федор Иванович (1800—1883) — гравер, с 1871 г. ректор Академии художеств по живописи и ваянию. 5. Согласно Уставу Товарищества сумма, остававшаяся после расходов по организации и передвижению каждой выставки, за вычетом из нее 5 процентов в общий фонд Товарищества, делилась между его членами сообразно стоимости выставленных ими произведений. Речь идет о суммах, полученных художниками после 1-й Передвижной выставки.

23 Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879, с. 113.

1. Вторая передвижная выставка 1872—1873 гг. в Москве открыта не была. Правление Товарищества послало выставку из Петербурга в Ригу, но там она успехом не пользовалась и было решено улучшить качество выставки, добавив некоторые картины, бывшие на 1-й Передвижной выставке. 2. Аммон Владимир Федорович (1826—1879) — пейзажист. 3. Н. Ге имеет в виду картину «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы», которая была показана на 3-й Передвижной выставке 1874 г. Картина была приобретена А. П. Полетикой (ныне — ГТГ).

24 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 8 (1873), ед. хр. 80, л. 1.

Поскольку предложения комиссии по пересмотру Устава Академии 1859 г. (см. раздел IV, письмо 22 и примеч. к нему) к этому времени не были реализованы, Ге вновь выдвигает в Совете предложение о самостоятельном выборе сюжетов, добиваясь большей свободы для конкурентов на золотые медали. Неоднократные попытки Ге внести свежую струю в затхлую атмосферу деятельности Совета не увенчались успехом. «Н. Н. Ге, как член Совета не имеет 〈...〉 успеха по весьма понятной причине, он слишком красный,— писал Крамской Ф. Васильеву,— и потому все, что он предложит или защищает, тому считают обязанностью ослы сопротивляться» (К р а м с к о й И. Н. Письма, статьи, т. 1, с. 179).

25 Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879, с. 123—124.

1. Картина «Петр I допрашивает царевича Алексея» была показана на Международной художественной выставке в Лондоне 1873 г. одновре-

менно с картиной «Христос в Гефсиманском саду». 2. Речь идет о картине «Екатерина II у гроба Елизаветы».

26 Крамской И. Н. Письма, статьи, т. 1, с. 233—234.
1. Крамской имеет в виду 3-ю Передвижную выставку, на которой, в частности, экспонировалась картина Ге «Екатерина II у гроба Елизаветы».

27 Мясоедов Г. Г. Письма, документы, воспоминания, с. 65—66.
1. В чем конкретно состояла суть ссоры между Крамским и Ге выяснить не удалось. Однако недоразумения между Крамским и Ге с середины 1870-х гг. становились все более частыми. В искусстве Ге в эту пору назревал кризис, завершившийся к концу десятилетия отходом от активного творчества и разочарованием в деятельности Товарищества. Крамской не скрывал своих критических отзывов о последних работах Ге (см. раздел IV, письмо 26 — Крамского Репину). Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926) — член Товарищества передвижников с 1878 г. На 3-й Передвижной выставке экспонировал картину «В чайной» (1874); Максимов Василий Максимович (1844—1911) — там же экспонировал две работы: «Игра детей в больших» и «Птичье гнездо».

28 ЦГАЛИ, ф. 191, оп. 1, ед. хр. 129, л. 1.
Ефремов Петр Александрович (1830—1907) — библиограф и литературовед. 1. Ге писал в это время картину «А. С. Пушкин в селе Михайловском» (1875), где он изобразил поэта и приехавшего к нему в изгнание в январе 1825 г. его друга И. И. Пущина. Картина была приобретена Н. А. Некрасовым (ныне Харьковский художественный музей). Работая над картиной, Ге использовал прижизненные портреты А. С. Пушкина и И. И. Пущина, именно с этой целью им была сделана копия портрета поэта, написанного в 1827 г. О. А. Кипренским (копия — во Всесоюзном музее А. С. Пушкина). Портрет И. И. Пущина и посмертная маска Пушкина были предоставлены Ге Т. Б. Семечкиной, урожденной Данзас, племянницей лицейского товарища и секунданта Пушкина К. К. Данзаса (см.: Стасов В. Н. Н. Ге, с. 249).

29 Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879, с. 347—348.
1. Письмо в указанном издании опубликовано с неверной датой. А. П. Боткина справедливо относит письмо к 1874 — началу 1875 г. (см.: Боткина А. П. Павел Михайлович Третьяков. М., 1960, с. 111). 2. Третьяков предлагал Ге продать ему портреты А. И. Герцена (1867) и Н. И. Костомарова (1870).

30 ГПБ, ф. 171, ед. хр. 82.
Гаевский Виктор Павлович (1826—1888) — литературный деятель. 1. Ге

окончил картину «А. С. Пушкин в селе Михайловском», показанную на 4-й Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 27 февраля 1875 г. Портрет В. П. Гаевского (1875, Музей ИРЛИ).

31 ГБЛ, Отдел рукописей, ф. 90, картон 9, ед. хр. 26.
Речь идет об эскизах росписей в Храме Христа Спасителя в Москве. Представленные в Комиссию эскизы Ге не были приняты (два эскиза — «Се человек» и «Несение креста»— ГТГ). 12 марта 1875 г. Л. В. Даль, член комиссии по построению храма, писал Ге: «〈...〉 К Вашим [эскизам] относится большинство не очень благосклонно, и, я думаю, что Вы в изображении dei santi устарели, и изображаете их еще как в наше время в пятидесятых годах, между тем на них теперь совсем другая мода пошла. Нефф, Верещагин 〈...〉 в ходу теперь. Впрочем, из 4 или 5 (представленных) эскизов, Ваша мадонна одна соответствует заданию, т. к. всякое расположение ангелов — выше и ниже,— как оказалось, имеет символическое (а может, и другое какое) значение 〈...〉» (местонахождение автографа неизвестно; был в архиве С. П. Яремича). Нефф Тимофей Андреевич (1805—1876), Верещагин Василий Петрович (1835—1909) — художники академического направления, участвующие в росписи храма.

32 ЦГАОР, ф. 825, оп. 1, ед. хр. 1406, л. 13 об.
Приписка к письму А. П. Ге, где она пишет: «Ник[олай] Ник[олаевич] проводит лето 〈...〉 деятельно, у него идут постройки. Строится, во-первых, дом, Н. Н. с художественным увлечением следит за каждым вновь положенным бревном 〈...〉 Мы в этом году хозяйства не ведем полевого, потому до октября еще имение в распоряжении арендатора 〈...〉 Ник. Ник. 〈...〉 от души наслаждается деревней, так как с детства не жил в ней». В письме нарисован план строящегося дома.

33 Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879, с. 210.

34 КМРИ. Архив, ф. Н. Н. Ге.
1. Имеется в виду «Дневник писателя» за 1876 год Ф. М. Достоевского. 2. Общество выставок художественных произведений — выставочное объединение, связанное с Академией художеств. 3. Портрет писателя Алексея Антиповича Потехина (1829—1908) — 1876 г. (ГТГ). 4. Речь идет о статье В. В. Стасова «Художественные выставки» («Новое время», 1876, № 17). 5. Каменский Михаил Федорович — художник. 6. Костычев Павел Андреевич (1845—1895) — ученый, друг семьи Ге. В 1892 г. Н. Н. Ге написал его портрет (ГРМ).

35 «Голос», 1871, № 332, 1(13) дек.

36 «Дело», 1871, № 12.
1. Рецензент имеет в виду кроме картины Ге работы В. Г. Перова «Охотники на привале» и «Рыболов» (обе — ГТГ).

37 Печатается по изд.: Стасов В. В. Избр. соч. в 2-х т., т. 1. М. — Л., 1937, с. 198, 200—201. Впервые опубл.: «С.-Петербургские ведомости», 1871, № 333 и 338.

38 Печатается по изд.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1970, с. 228—231. Впервые опубл. в журн. «Отечественные записки», 1871, № 12. Среди произведений 1-й Передвижной выставки не случайно оказалась в центре внимания печати и зрителя картина Ге «Петр I и царевич Алексей»— первое историческое полотно русской реалистической школы живописи 2-й половины XIX века. Однако живое обсуждение картины, в частности в печати, в большой мере вышло за рамки разбора ее художественных достоинств. Поводом к этому послужило то, что Россия готовилась к празднованию в 1872 г. двухсотлетнего юбилея со дня рождения Петра I. Передовая демократическая мысль, жаждущая приобщения России к европейским формам жизни, видела в Петре своего предшественника. Отсюда та острота полемики, которая пронизывает статьи, посвященные Петру в картине Ге. В оценке картины среди публицистов демократического лагеря, как видим, не было полного согласия, тем не менее в высказываниях автора журн. «Дело», а также во взгляде Стасова на образ Петра в картине Ге, при всем различии позиций обоих критиков, есть роднящее их начало. И тот и другой требуют от исторической темы прямого непосредственного сближения с актуальными вопросами современности. Салтыков в своей статье, писавшейся, очевидно, по свежим следам приведенных выше откликов, решительно противопоставляет свою точку зрения как обвинениям Ге в славянофильской трактовке его сюжета публицистом «Дела», так и прямолинейному толкованию образа Петра и схематическому подходу к раскрытию содержания картины. И здесь острие его полемики направлено против взглядов Стасова.

V (1876—1883)

1 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 239, 262—263.

2—3 Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879, с. 267—268, 290.
1. Письмо Ге является ответом на необнаруженное письмо П. М. Третьякова, в котором он вновь предлагал Ге уступить ему для пополнения его коллекции портретов русских деятелей портреты Н. И. Костомарова, А. И. Герцена и А. А. Потехина.

4 Переписка И. Н. Крамского. Крамской И. Н. и Третьяков П. М. 1869—1887. М., 1953, с. 196.

1. Имеется в виду картина «Петр I и царевич Алексей». 2. Письмо является ответом Крамскому, который сообщал о предложении Н. А. Некрасова продать Третьякову принадлежащую ему картину Ге «Пушкин в Михайловском» (см.: Крамской И. Н. Письма, статьи, т. 1, с. 401).

5 Мясоедов Г. Г. Письма, документы, воспоминания, с. 78. 1. Возможно, Мясоедов пользуется устаревшими сведениями. Картина «Гапка с волом», изображающая Агафью Игнатьевну Слюсареву (1856—1900), ставшую впоследствии гражданской женой сына художника Николая, Ге написал в 1875 г. (Тульский художественный музей, эскиз к ней — «Девушка украинка»— в ГТГ). Картина «Царь Борис и царица Марфа» (Куйбышевский городской художественный музей) не была завершена, работа над ней была начата художником в 1874 г.; однако не исключено, что Ге вновь обращался к этой картине в 1876 г. См. также письмо В. М. Максимова К. А. Савицкому от 29 января 1877 г., в котором сообщаются те же сведения, что и в письме Мясоедова (ГТГ, Отдел рукописей, ф. 14, ед. хр. 132, л. 5).

6 КМРИ. Архив, ф. Н. Н. Ге. Письма 7 и 8 находятся там же.

1. Первое письмо Ге к жене из Чернигова датировано 5 января 1878 г. (письмо не публикуется). 2. Речь идет об участии Ге в качестве гласного в собрании Черниговского земства. 3. Портрет Петра Ивановича Скоропадского (1834—1885) был написан в 1878 г. по заказу Стародубской земской управы (местонахождение неизвестно). В 1879 г. Ге исполнил портрет Марии Андреевны Скоропадской, рожд. Миклашевской (1841—1901) с сыновьями Михаилом (1870—?) и Павлом (1872—1945) Петровичами (КМРИ). 4. Заказ Коробки, видимо, не состоялся.

7 1. Петрункевич Николай Ильич — помещик Черниговской губернии. С семьей Петрункевич Ге и его сыновья поддерживали длительное знакомство. В 1878 г. Ге написал портрет Ильи Яковлевича Петрункевича (1808—1888, КМРИ), а в 1892—1893 гг. им был создан портрет Наталии Ивановны Петрункевич, в замужестве Конисской (ГТГ).

8 Костычева Евдокия (Авдотья) Николаевна (1845 — ок. 1915) — жена П. А. Костычева. В 1879 (?) г. Ге написал ее портрет с сыном Сергеем (ГРМ). В 1873 г. Костычева позировала Ге для фигуры Е. Р. Дашковой в картине «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (этюд — ГТГ). Письмо Ге, на которое отвечает Е. Н. Костычева, неизвестно. 1. Костычев Сергей Павлович (1877—1931) — сын П. А. и Е. Н. Костычевых, впоследствии академик.

9—14 Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879, с. 344—345, 348—349, 358, 362—363, 372, 374—375.

1. Письма Третьякова к Ге не обнаружены. Суть переговоров собирателя с Ге о приобретении портретов А. И. Герцена, Н. И. Костомарова и А. А. Потехина и копии с портрета Пушкина работы Кипренского изложена в его письме к Крамскому от 25 апреля 1878 г. «Я предложил Н[иколаю] Н[иколаевичу] за три портрета 2 тыс., т. е. додать 1 тыс. к тысяче долга,— писал Третьяков,— а он отвечал, что 〈...〉 все-таки надеется, что я не буду против цифры 2½ тыс., если он прибавит копию портрета Пушкина 〈...〉 Я ответил, что остаюсь при своей цифре, а между тем портреты 〈...〉 через два дня были уже получены» (Крамской И. Н. и Третьяков П. М. с. 229—230). 2. Ге задерживал отсылку портретов, так как он писал их повторения. Повторение портрета А. И. Герцена (1878) находится в КМРИ, Н. И. Костомарова (1878) — в Львовской картинной галерее. 3. Сырейщиков Николай Павлович — брат М. П. Сырейщикова. 4. 18 сентября 1878 г. А. П. Ге сообщала Третьякову, что отсылка портрета Н. И. Костомарова «была задержана» тем, что Ге «так неожиданно был отозван из дому 〈...〉 что не успел уложить портрет 〈...〉 копию с которого только что окончил 〈...〉» (ГТГ, Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1073). 5. Письмо Третьякова, на которое отвечает Н. Н. Ге, не обнаружено. В нем Третьяков высказал предположение, что портрет Костомарова, присланный ему Ге, является не оригиналом, бывшим на 1-й Передвижной выставке, а авторским повторением. 6. «Клодт-брат»— художник-жанрист Клодт Михаил Петрович (1835—1914).

15 ГТГ, Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 4751, л. 121—123.

1. Однако своим сомнением Третьяков поделился с И. Е. Репиным (см.: Письма И. Е. Репина. Переписка с П. М. Третьяковым. М. — Л., 1946, с. 40).

16 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 31, л. 4.

1. В 1879 г. Ге исполнил портрет Андрея Михайловича Миклашевского (1801—1895) и портрет гр. Александры Андреевны Олсуфьевой (рожд. Миклашевской) с сыновьями. Портреты находились в Волокитине, имении Миклашевских в Черниговской губернии (см.: «Столица и усадьба», 1915, № 44, с. 8. Местонахождение портретов неизвестно).

17 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 260, 269.

1. Ге имеет в виду картины В. Г. Перова «Христос в Гефсиманском саду» (1878), «Первые русские христиане в Киеве» (1880). 2. Картина экспонировалась на 8-й Передвижной выставке 1880 г. Впоследствии художник ее уничтожил (см. воспроизведение в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 63), написав поверх нее картину «Что есть истина?»

18—21 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 3, л. 1, 3—4, 7, 5—6.

Забелло Екатерина Ивановна (1859—1918) — дочь брата А. П. Ге, с 1883 г. жена младшего сына художника Петра Николаевича. В период своего знакомства с Ге, состоявшегося в 1879 г., вела дневник, на основании которого составила «записки», использованные В. Стасовым в его монографии о Ге. 1. «Малюсенький»— сын художника Петр. 2. Речь идет о начале работы над картиной «Милосердие». Е. И. Забелло позировала для фигуры девушки в картине, Ге написал ее портрет, возможно, послуживший этюдом для картины (КМРИ). В 1880 г. Ге исполнил еще один портрет Е. И. Забелло (Гос. Эрмитаж), а в 1885 г. он написал ее с сыном Николаем (местонахождение неизвестно, воспроизведен в журн. «Аполлон», 1913, № 10). 3. Письмо Ге к Е. И. Забелло ярко характеризует умонастроение художника той поры, когда он работал над картиной «Милосердие». Потерпев неудачу в последних своих двух исторических картинах, Ге вновь обратился к евангельской теме, стремясь в иносказательной форме решать общечеловеческие вопросы его времени. Е. И. Ге в своих воспоминаниях о художнике писала: «В то время Н. Н. 〈...〉 ставил высоко католическую религию, говоря, что это лучшая существующая формула христианства в настоящее время, так как это не национальная религия, а вселенская, так как в ней более красоты, тайны, формальности, что необходимо человечеству 〈...〉». «Любил он тоже очень Данте и говорил, что у Данте в «Аду» изображена все только жизнь, с любовью, ненавистью и всеми ее чувствами и ощущениями; искусство возводит в «Чистилище»; «Рай» же нечто недоступное и не ясно постижимое для смертных. Про себя он говорил, что был в «Чистилище» всю жизнь 〈...〉». «Он современников вообще не читал, нужно было жить и писать в средние века, чтобы ему быть по душе» (С т а с о в В. Н. Н. Ге, с. 268—271). 4. Картина «Милосердие». 5. В Петербурге 6 марта 1880 г. открылась 8-я Передвижная выставка, на которой экспонировалась картина Ге «Милосердие». 6. По-видимому, Ге хочет сказать, что публику не удовлетворяло отсутствие на выставке полотен на остросоциальные сюжеты. Однако на оценку Ге реакции зрителя, возможно, повлияли неблагоприятные отзывы в прессе на картину «Милосердие». «Ге подался назад. Он дошел по пути невообразимого реализма до китайской стены, дальше которой нет никакой возможности идти. Нельзя больше обезобразить художественное произведение, как обезобразил свою картину г. Ге» («С.-Петербургские ведомости», 1880, № 75, 16 марта). «Очень жаль, что после долгого молчания г. Ге выступил с такой вещью» («Петербургский листок», 1880, № 51, 15 марта). «Какое содержание хотел вложить в свою картину г. Ге, трудно сказать» («Новое время», 1880, № 1458, 20 марта). 7. О каком новом замысле идет речь в письме, неизвестно. 8. «Шато» (château — замок) — шутливое название хутора. 9. Беллингсгаузен Мария Николаевна (урожд. Забелло) —

двоюродная сестра А. П. Ге. Портрет ее дочери Надежды Петровны (1857—1893), в замужестве Магденко, Ге написал в начале 1880-х гг. (Днепропетровский художественный музей). 10. Елизавета Яковлевна — мать Е. И. Забелло и ее сестры Ольга и Надежда, впоследствии выдающаяся певица — Забела-Врубель Надежда Ивановна (1867—1913), жена художника М. А. Врубеля).

22—24 Там же, ед. хр. 6, л. 2—3, 5—6, 7—8.

1. П. Н. Ге намеревался стать актером, что крайне волновало отца. По-видимому, идя навстречу его желанию, сын высказал намерение поступить на архитектурное отделение Академии художеств, что не было им осуществлено. 2. Вершинин Илья Евгеньевич (1859—1913) — художник-мозаичист, учился в Киевской рисовальной школе, с 1880 г. — в Академии художеств. 3. Ге имеет в виду сводного брата Ивана Николаевича Ге (1852(?)—1893), писателя, драматурга. В письме идет речь о неблаговидном поступке И. Н. Ге: он выступил как автор пьесы «На новых началах», которая являлась почти дословным переводом с польского пьесы Залевского, и получил за нее, как за оригинальное произведение, премию Вучины. Это событие нашло отражение в печати («Живописное обозрение», 1881, № 50). 4. Петр Николаевич поселился в Петербурге у И. Н. Ге.

25—26 Там же, ед. хр. 31, л. 21—23, 25—26.

1. Ге работал над проектом памятника Александру II, однако в конкурсе не участвовал. 2. Николай Николаевич Ге, старший сын художника, в это время студент Киевского университета. 3. Портреты детей курского губернатора И. А. Звегинцева, которые, по-видимому, так и остались неоконченными. 4. «Работаю с утра до вечера, до усталости ⟨...⟩ На днях начну работать фигуры, в Курск еще не ездил»,— пишет Н. Ге сыну Петру 22 марта 1883 г. (там же, ед. хр. 7, л. 6 об.).

27 Там же, ед. хр. 7, л. 10.

1. Василий Яковлевич Макаров, брат матери Е. И. Ге, и его дочь Евгения Васильевна (1865—?). 30 октября А. П. Ге писала П. Н. и Е. И. Ге: «Портрет уже готов» (местонахождение портрета неизвестно; воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 70).

28 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 829, л. 3—4.

Каменский Михаил Федорович (1850—1922) — художник, брат скульптора Ф. Ф. Каменского, близкий знакомый семьи Ге. 1. Ге заведовал имением И. И. Белозерского «Гирявка» в Борзенском уезде Черниговской губернии. 2. За шесть лет, с 1878 по 1883 г., Ге написал свыше двадцати заказных портретов. В дополнение к упомянутым выше портретам следует назвать портреты: 1878 г. — Я. В. Тарновского (местонахождение неиз-

вестно), 1879 г. — Н. А. и П. И. Терещенок (до 1941 г. — КМРИ) и Ф. Ф. Меринга (Винницкий художественный музей), 1881 г. — гр. А. В. и А. М. Олсуфьевых (ГРМ), кн. Щербатовой с дочерьми и гр. К. П. Клейнмихеля с сыном (местонахождение неизвестно), 1882 г. — кн. О. П. Волконской (Гос. Эрмитаж) и др. 3. О какой «затее» идет речь неизвестно.

29 Государственный музей Л. Н. Толстого.
Толстая Софья Андреевна (урожд. Берс, 1844—1919) — жена Л. Н. Толстого.

30—31 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 7, л. 21—22, 23.
1. Миллер Орест Федорович (1839—1889) — ученый и публицист, славянофил. Очевидно, Ге читал его статью «Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского», помещенную в кн.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. I, 1883. 2. Загуляев М. А. Странная история («Вестник Европы», 1883, № 9—11). 3. Ге Прасковья Николаевна (1878—1959) — дочь Н. Н. Ге, сына художника, и крестьянки Агафьи Игнатьевны Слюсаревой. 4. «Я непременно буду в Москве ⟨...⟩ Я и еду, чтобы исполнить обет, о котором и Вы меня просили», — писал Ге С. А. Толстой 24 декабря 1884 г. (ГМТ).

VI (1884—1888)

1 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 283—284.
1. Статья «О переписи в Москве» была опубликована в газ. «Современные известия» 20 января 1882 г. Ге пришел к Толстому 8—11 (?) марта 1882 г. 2. 18 марта 1882 г. С. А. Толстая писала сестре Т. А. Кузминской: «Теперь знаменитый художник Ге ⟨...⟩ пишет мой портрет масляными красками и очень хорошо» (ГМТ). Этот портрет был уничтожен художником (см.: Сухотина-Толстая Т. Л. Н. Н. Ге, с. 253 наст. изд.).

2 ГПБ, ф. 171, ед. хр. 82, № 6.
1. Портрет Л. Н. Толстого был написан Ге в его приезд в Москву в январе 1884 г.; экспонировался на XII Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 26 февраля 1884 г.; находится в ГТГ (приобретен П. М. Третьяковым у автора в 1891 г.). Портрет неоднократно повторялся художником (см. далее). 2. В. П. Гаевский работал над первым изданием писем И. С. Тургенева (вышло в 1884 г.).

3 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 7, л. 30.
1. Речь идет о начале работы над темой «Распятие». «Отец затеял превосходную картину и пишет ее день и ночь буквально» (письмо А. П. Ге к Е. И. Ге, 20 февраля 1884 г. Там же, ед. хр. 32, л. 27 об.) 2. Ге писал повторение портрета Л. Н. Толстого по заказу А. В. и А. М. Олсуфьевых (ныне — ГРМ).

4 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. М. — Л., 1930, с. 59.

1. Портрет Николая Николаевича Ге, сына художника (1884), находился в его собр. в Швейцарии, нынешнее местонахождение неизвестно; воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 66. По-видимому, Ге имеет в виду труд Н. Ф. Кошанского «Частная реторика» (Спб., 1832), впоследствии многократно переиздававшийся, по которому училось несколько поколений. 2. Речь идет о теме «Распятие», над которой Ге работал с перерывами в течение десяти лет. За это время он сделал множество вариантов. Картина была написана только в 1894 г. Из всех предшествующих вариантов сохранилось лишь два: «Распятие» 1892 г. (временно хранилось в Люксембургском музее в Париже; впоследствии было передано Н. Н. Ге-сыном в церковь городка Сен-Пьер (Saint Pierre) во Франции, где был похоронен его старший сын Иван (1890—1916), погибший на фронте в первую империалистическую войну, и неоконченное полотно «Голгофа» (1893, ГТГ). «Распятие» 1894 г. находилось в собр. Н. Н. Ге-сына в Швейцарии. В 1930-х гг. картина, так же как и ряд других произведений его отца, была передана им в собственность швейцарских друзей, у которых он жил в последние годы жизни и в Женеве и в их замке в Женжен («Château de Gingins»), где произведениям Ге был отведен специальный зал (см. письмо Н. Н. Ге-сына Т. Л. Сухотиной-Толстой от 3 сентября 1930 г., ГМТ). «Письма Л. Н. Толстого (к Н. Н. Ге и Н. Н. Ге-сыну? — *Н. З.*) принадлежат, как и все, что у меня было, madame de Wattenelle (?)» (письмо Н. Ге-сына к Т. Л. Сухотиной-Толстой от 6 марта 1937 г., ГМТ). В 1936 г. «Распятие» и другие произведения Н. Н. Ге, принадлежащие их новой владелице, экспонированные в залах «Château de Gingins», были открыты для публичного обозрения. 5 октября 1936 г. Н. Ге-сын писал Т. Л. Сухотиной-Толстой, которая собиралась приехать в Швейцарию на очень короткое время: «Очень жаль, что Вы не можете заехать в Gingins ⟨...⟩ потому что M-me de W. открыла свой замок публике ⟨...⟩ Я очень жалею, что Вы не увидите произведений отца: портреты матери и меня, эскизы, этюды, рисунки на евангельские темы, рисунки к «Чем люди живы», рисунок «Тайной вечери» (ГМТ). Нынешнее местонахождение «Распятия» и всех перечисленных в письме произведений неизвестно. В 1956 г. швейцарское издательство «Librairie nouvelle» предложило приобрести для советских музеев принадлежавшие «Château de Gingins» «Распятие» и свыше пятидесяти рисунков и эскизов Н. Н. Ге. Приобретены не были. В письме идет речь о двух первоначальных композициях, уничтоженных вскоре художником. «Отец с азартом работает и хочет к будущему году приготовить большую картину, только все еще меняет каждый день, не знаю когда установится» (письмо А. П. Ге к П. Н. Ге от 27 февраля 1884 г. ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 31, л. 51).

5 Печатается по изд.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т., Юбилейное изд., т. 63. М., 1950, с. 159—161 (далее: Толстой Л. Н. т. ...). Письмо Ге, на которое отвечает Толстой, неизвестно. 1. Толстой в январе 1884 г., когда Ге писал его портрет заканчивал свою статью «В чем моя вера»; художник написал его за этой работой. 2. «В чем моя вера». 3. Картина «Поэт А. Н. Майков на рыбной ловле» (1883) И. Н. Крамского экспонировалась на XII Передвижной выставке одновременно с портретом Толстого работы Ге. 4. По-видимому, Ге послал Толстому эскиз картины «Распятие». 5. Экземпляр статьи «В чем моя вера».

6 Письма И. Е. Репина. Переписка с П. М. Третьяковым, с. 85.

7—8 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 7, л. 36 об., 37.

1. Ге повторял портрет Л. Н. Толстого. О каком «жанре» идет речь, неизвестно; упоминаемые в письме картины: по-видимому, «Казнь Христа на кресте» и «Предчувствие наступающего страдания» (см. раздел VI, примеч. 2 к письму 4). 2. Дом в хуторе до этого времени был крыт соломой. 3. С начала 1884 г., со времени тесного общения с Л. Н. Толстым (в этом году Ге трижды был у Толстых), Ге становится последователем нравственно-философского учения писателя. К толстовству примкнул и сын художника Николай. А. П. Ге и остальные члены семьи не приняли новых взглядов и нового образа жизни художника — его «опрощения», занятия физическим трудом,— что породило в семье серьезные разногласия.

9 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 6, л. 14—15.

1. Ге Николай Петрович (Кика, сын П. Н. и Е. И. Ге. Род. 27/VIII 1884 г. — ум. 31/III 1920 г.) — публицист и искусствовед. В 1889 г. (?) Ге написал его портрет (КМРИ). 2. Рубан-Щуровский Григорий Семенович (1857?—1919—1920) позировал вместе со старшим сыном Ге для картины «Распятие» (впоследствии муж З. Г. Ге — племянницы художника). 3. А. П. Ге жила в это время в Москве у младшего сына, с семьей которого она особенно сблизилась из-за расхождения во взглядах с мужем после его обращения в толстовство.

10—11 Там же, ед. хр. 3, л. 14—15, 18—19.

1. Речь идет о картине «Распятие», которую Ге спешил окончить к XIII Передвижной выставке 1885 г. «Тимофей»— молодой художник Тимофей Павлович Шинкаренко, в 1880-х гг. ученик Киевской рисовальной школы. 2. Юнге Екатерина Федоровна (1843—1913) — художница, дочь художника и скульптора Ф. П. Толстого, жившая в это время в Киеве, написала воспоминания о Н. Н. Ге (см. с. 262—266 наст. изд.); Маркович Борис Андреевич (1831—1893) — помещик Черниговской губернии, учился

вместе с Ге в Киевской первой гимназии; в 1858 г. Ге написал его портрет (ГТГ). Коневские и Свет Марья Павловна (1822—1891) — соседи Ге по имению; в 1891 г. Ге написал портрет М. П. Свет (КМРИ). Забелло Егор (Георгий) Петрович — брат А. П. Ге. 3. Толстой уехал из Ясной Поляны на хутор Ге 10 октября. 4. Ивангород — местечко в Борзенском уезде, в нескольких километрах от хутора Ге. 5. Е. И. Ге писала: «Ге полюбил Толстого глубоко и нежно и чтил его ⟨...⟩ особенно за то, что многие идеи и понятия, которые были ему дороги, Толстой формулировал раньше и определеннее его. Читал Н. Н. Толстого религиозно и, как ярый сектант, не позволял нам при себе рассуждать о его произведениях, сейчас же показывая, как вы падаете в его мнении» (см.: Стасов В. Н. Н. Ге, с. 294).

12 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 829, л. 12—13.

1. Зоя Григорьевна Ге (род. ок. 1860 г.) была арестована в 1883 г. за участие в народовольческих кружках Николаева и Одессы и посажена в Петропавловскую крепость, откуда была освобождена под залог при деятельном участии Н. Н. Ге и при содействии Л. Н. Толстого; в 1884 г. она была выслана на хутор к Н. Н. Ге под гласный надзор полиции.

13 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 6, л. 16—17.

1. Письмо датируется по содержанию: «Я написал вчера целую философию Петруше» (см. далее письмо 14). 2. Ге приостановил работу над картиной «Распятие».

14 Там же, ед. хр. 3, л. 20—21.

1. Речь идет о картине «Распятие», которую Ге намеревался показать на XIII Передвижной выставке 1885 г. 2. Речь идет о трактате Макиавелли «Князь»; был дважды переведен на русский язык в 1869 г. Н. Курочкиным под названием «Государь» и Ф. Затлером под названием «Монарх». Виллари Паскуале (1826—1917) — итальянский историк и политик, автор сочинений: «Никколо Макиавелли и его время», «Джироламо Савонарола и его время».

15 Там же, ед. хр. 7, л. 67.

1. Портрет Ивана Михайловича Скоропадского (1805—1887) был написан Ге по заказу черниговского земства в феврале 1885 г. «Н. Н. вчера воротился от Скоропадского, кончивши его портрет» (письмо А. П. Ге к Е. И. Ге 20 февраля [1885 г.] Там же, ед. хр. 32, л. 30 об.). Местонахождение портрета неизвестно.

16 Там же, ед. хр. 32, л. 34.

1. Портрет Петра Николаевича Ге в двухлетнем возрасте. Местонахож-

дение неизвестно; воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 12. 2. Портрет Наталии Викторовны Фишман (1885). Местонахождение неизвестно; воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 70.

17 Там же, ед. хр. 6, л. 38.

1. Ге имеет в виду написанные им заказные портреты. 2. Ге ездил в Киев писать портрет Н. В. Фишман. 3. Теплов Михаил Васильевич (1862—1958) — военный, художник-любитель, ученик Ге; в 1884—1889 гг. часто жил на хуторе; написал воспоминания о художнике (см. с. 249—250 наст. изд.). В 1885 г. Ге написал портрет М. В. Теплова (Гос. музей искусств УзССР).

18—19 ГТГ, Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1095, 1096.

1. Речь идет о картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885). 2. Портрет Л. Н. Толстого (1884). Третьяков отказался приобрести портрет и за эту цену. Письма Третьякова, посланные в ответ на письма Ге от 28 апреля и 14 июля 1885 г., не обнаружены.

20 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 65.

1. В письме идет речь о разногласиях с женой, не принявшей толстовских взглядов Ге. «〈...〉 Для семьи Н. Н. первое время дружбы Н. Н. и Толстого было временем тяжелым,— вспоминала Е. И. Ге. — У Н. Н. появилась небывалая прежде заносчивость, он не мог теперь терпеть противоречия относительно дорогих ему вопросов 〈...〉 Он работал над ними, и его оскорбляло, что мы 〈...〉 противоречим, а в противоречии, как всегда, и мы и он утрировали 〈...〉 в это время Н. Н. накладывал на себя бремя неудобоносимое: он начал работать физически, стал печки класть собственноручно 〈...〉 В это время он стал вегетарианцем 〈...〉 и даже усиленно желал есть то, что ему не нравилось 〈...〉 Впрочем, позже маломалу все эти утрировки прекратились» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 294—295).

21 Гос. музей искусств УзССР. Архив.

1. Возможно, речь идет о написании второго портрета Н. В. Фишман (см. раздел VI, письмо 16); был ли он исполнен, остается неизвестным. 2. Картина «Распятие», работа над которой была художником недавно временно приостановлена. «Отец теперь в Киеве, поехал запастись красками и всем прочим матерьялом для живописи и хочет опять приняться за свою большую картину. Дай то бог! Это самое лучшее и лучше всего успок[оит] его нервы» (письмо А. П. Ге к П. Н. и Е. И. Ге 30 октября 1885 г . ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 7, л. 55 об.) 3. Повторение портрета Л. Н. Толстого, законченное в 1886 г., было написано по заказу М. А. Стаховича (ныне — музей ИРЛИ). «Тайная вечеря»— рисунок (1885 — повто-

рение одноименной картины 1863 г., находящейся в ГРМ), исполнен для воспроизведения с текстом Л. Н. Толстого в серии картин на евангельские сюжеты для издательства «Посредник». Издание не было осуществлено, так как текст Толстого был запрещен цензурой. Рисунок был передан художником в 1887 г. в дар П. М. Третьякову (ГТГ). Повторение рисунка находилось в собр. Н. Н. Ге-сына в Швейцарии (местонахождение неизвестно). 4. В одном из ранних вариантов картины «Распятие» имелась фигура сотника, для которой позировал М. В. Теплов.

22 Государственный музей Л. Н. Толстого.

1. Ге гостил у Толстых в Москве с 2 (?) января и уехал от них около 26 февраля. За это время им были созданы иллюстрации к рассказу Толстого «Чем люди живы» (1886. Местонахождение оригиналов неизвестно, были в собр. Н. Н. Ге-сына в Швейцарии). В 1928 г. сын художника экспонировал их на юбилейной выставке Л. Н. Толстого в библиотеке университета в Женеве (см. письмо Н. Ге к Т. Л. Сухотиной-Толстой от 9 октября 1928 г., ГМТ); в ГМТ — наброски четырех иллюстраций. 2. Рисунок — первый из серии рисунков на евангельские сюжеты, над которой Ге начал работать в 1886 г. (местонахождение неизвестно; воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 79).

23 И. Н. Крамской и П. М. Третьяков, с. 314—315.

1. Портрет Софьи Андреевны Толстой с дочерью. 1886 — (Музей усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна»).

24 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 6, л. 27—28.

25 Государственный музей Л. Н. Толстого.

1. Ге отказался от заведования имением И. И. Белозерского. 2. См.: «Письмо ученикам Киевской рисовальной школы» и из «Беседы Н. Н. Ге в Киевской рисовальной школе» (с. 206—211 наст. изд.). 3. Рисунки к народным рассказам Толстого: «Упустишь огонь — не потушишь» и «Два старика» (местонахождение неизвестно; последний из рисунков, изображающий сон Ефима, воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 68) и к легенде «Кающийся грешник» (был в собрании Н. Н. Ге-сына в Швейцарии). Рисунки не были изданы.

26 Толстой Л. Н., т. 63, с. 342.

1. Толстой имеет в виду иллюстрации к рассказу «Чем люди живы», которые вышли в фототипиях М. Панова в 1886 г. Картинам предшествовал текст рассказа Толстого.

27—28 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 69, 71—72.

1. Речь идет о работе над серией рисунков на евангельские сюжеты. Местонахождение рисунков, за исключением помеченного цифрой 2

(ГТГ), неизвестно. Рисунки находились в собр. Н. Н. Ге-сына в Швейцарии и воспроизведены в Альбоме произведений Н. Н. Ге на л. 75—77 с неверной датой: «1890—1892». Серия рисунков не была завершена художником.

29—30 Там же, с. 75—76, 76—78.

Толстая Татьяна Львовна (1864—1950) — старшая дочь писателя, училась живописи в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Ге оказывал ей помощь в ее художественных занятиях (см. письма Н. Н. Ге к Т. Л. Толстой в кн.: Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 84—87). 1. Дата письма определяется на основании письма М. В. Теплова к А. А. Куренному от 8 сентября 1886 г., где он писал: «Завтра начнем класть печку вместе с Николаем Николаевичем» (ГТГ, Отдел рукописей, ф. 30, ед. хр. 510). 2. Кузминская Татьяна Андреевна, рожд. Берс (1846—1925) — сестра С. А. Толстой. 3. «Офицер»— прозвище М. В. Теплова.

31 Там же, с. 80—81.

Толстая Мария Львовна (1871—1906) — дочь Л. Н. Толстого. 1. Картина исполнена на сюжет одноименной легенды Л. Н. Толстого (ГРМ).

32 Толстой Л. Н., т. 64. М., 1953, с. 14—15.

33—35 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1098, 1100, 1101.

1. Письмо является вторым ответом Ге на необнаруженное письмо Третьякова. В первом письме к собирателю от 21 февраля 1887 г. Ге писал: «Благодарю 〈...〉 за Ваше предложение и я Вам буду подробно писать на этих днях» (там же, ед. хр. 1097). 2. В письме идет речь о предложении Третьякова приобрести картину «Христос в Гефсиманском саду» (1869), рисунок «Тайная вечеря» (1885) и, видимо, эскиз «Омовение ног», который очень нравился Третьякову (см. раздел VI, письмо 23). В собрание П. М. Третьякова этот рисунок не поступил. 3. Ответ на несохранившееся письмо П. М. Третьякова, в котором он, видимо, высказывал беспокойство по поводу предпринятой Ге переписки картины. Е. И. Ге в своих «записках» рассказывала: «〈...〉 Приехал в хутор П. М. Третьяков и купил картину «Христос в Гефсиманском саду» 〈...〉 Н. Н. Ге хотел покрыть ее лаком перед отправкой, и вот, смотря на нее, он решает, что она не хорошо выражает его мысль и он перепишет ее. Мы с Анной Петровной 〈...〉 стали просить его, чтобы он 〈...〉 изобразил свою новую мысль на другом холсте 〈...〉 Н. Н. стал писать 〈...〉 он писал так месяц или шесть недель 〈...〉 Он написал эскизов 10, но так и не написал другого «Христа в Гефсиманском саду», а перемучился сильно. Между прочими эскизами был один 〈...〉 «Христос в силе духа, вернувшийся к ученикам после молитвы». На другом эскизе был изображен тот момент, когда Иуда подходит к Гефсиманскому саду 〈...〉» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 309—310).

36 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 98—99.
Ге отвечает на письмо Толстого от 11 апреля 1887 г. (Толстой Л. Н., т. 64, с. 33). 1. Речь идет о серии рисунков к Евангелию, работу над которой Ге приостановил.

37 Толстой Л. Н., т. 64, с. 45—46.
1. Оттиск рисунка «Тайной вечери» (1885). 2. Толстой был на XV Передвижной выставке, на которой были экспонированы, в частности, картины В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» и В. Д. Поленова «Христос и грешница».

38 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 309.
1. Стасов без достаточных оснований датировал письмо концом 1886 — началом 1887 г. Скорее, оно является ответом Ге на письмо Толстого от 14 мая 1887 г. 2. Очевидно, свое намерение Ге не осуществил.

39 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1103.
1. См. раздел VI, письмо 33 и примеч. 2. 2. Имеется в виду долг Ге А. М. Олсуфьевой.

40 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 102—103.
1. Чубраева (Чабраева) Авдотья Леонтьевна — няня и крестная мать обоих сыновей Ге, жившая с семьей Ге и в Италии; в прошлом крепостная П. И. Забелло, отца А. П. Ге.

41 Там же, с. 105—106.
1. Г. С. Рубан-Щуровский. 2. «Сосед мой» — Н. Н. Ге — сын художника (примеч. С. П. Яремича; см.: Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 193). 3. В 1887 г. Ге не приезжал к Толстым.

42 Гос. музей искусств УзССР, Архив.
1. Куренной Александр Аввакумович (1865—1944) — живописец, в 1880-х гг. ученик Киевской рисовальной школы; впоследствии реставратор ГТГ; оставил воспоминания о Н. Н. Ге (см. с. 250—252 наст. изд.). 2. Имеется в виду один из уничтоженных вариантов картины «Распятие», к работе над которой Ге неоднократно возвращался в течение 1880-х гг. 3. «Последняя беседа Христа с учениками»— рисунок углем (1887, ГТГ); «Эллины, которых принял Христос в храме»— сюжет, оставшийся в наброске; воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 81.

43 Толстой Л. Н., т. 64, с. 150—151.
1. Ге делился с Толстым своими воспоминаниями о А. И. Герцене, которые он позднее изложил в статье «Встречи» (см. с. 231—237 наст. изд.).

44 Государственный музей Л. Н. Толстого.
1. В июле и августе 1888 г. Ге гостил в Ясной Поляне, где принимал участие в постройке избы яснополянской крестьянки Анисьи Копыловой. 2. Ге ездил в подмосковное имение «Никольское-Обольяново» к А. В. и А. М. Олсуфьевым.

45 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 115—116.
1. Ге писал картину «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад» (1889, ГРМ). В ответном письме от 31 января 1889 г. Толстой писал Ге: «Спасибо ⟨...⟩ за хорошие вести ⟨...⟩ что вы пишете картину к[оторая] хороша ⟨...⟩ п[отому] ч[то] очень задушевна» (Толстой Л. Н., т. 64, с. 217). Толстой знал эскиз картины и одобрял его: «Н. Н. начал писать картину, в большом виде тот эскиз, что при лунном свете ⟨...⟩ Это Толстой его подбил писать» (письмо А. П. Ге к Е. И. Ге [лето 1888 г.] ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 32, л. 25 об.). 2. По-видимому, свое обещание сделать для Бирюкова рисунок, являющийся повторением рисунка «Последняя беседа Христа с учениками», ныне находящегося в ГТГ, Ге не выполнил.

VII (1889—1894)

ГТГ, ф. 1, ед. хр. 1005. Дата письма определяется его содержанием: XVII Передвижная выставка открылась в Петербурге 26 февраля 1889 г.

Стасов В. Н. Н. Ге, с. 315.
1. Ге экспонировал на 8-й Передвижной выставке 1880 г. картину «Милосердие»; на выставках 1881, 1882 и 1884 гг. только портреты.

Там же, с. 315.
Савицкий Константин Аполлонович (1845—1905) — художник-жанрист, член Товарищества передвижников.

Местонахождение автографа неизвестно; был в архиве С. П. Яремича. 1. Имеется в виду Товарищество передвижников. 2. Ярошенко Николай Александрович (1846—1898) — портретист и жанрист, после смерти И. Н. Крамского возглавлял Товарищество передвижников; Брюллов Павел Александрович (1840—1914) — пейзажист, портретист; Лемох Карл (Кирилл) Викентьевич (1841—1910) — жанрист; Маковский Владимир Егорович (1846—1920) — жанрист, портретист; Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927) — пейзажист, исторический живописец — члены Товарищества передвижников. Утверждение Мясоедова о «бесполезности» В. Д. Поленова в делах Товарищества несправедливо. Это объясняется тем, что автор письма в отношении руководства Товариществом стоял на консервативных позициях, в то время как Поленов

выступал за обновление состава членов этого объединения и демократизацию деятельности Общества (см. письма Поленова 1891—1893 гг., приведенные в наст. изд. с. 159—161; 166 и примеч. к ним).

5 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 314

6—7 Местонахождение автографов неизвестно; были в архиве С. П. Яремича. 1. Мясоедов имеет в виду толстовские взгляды Ге. 2. Письмо Мясоедова является, видимо, ответом на несохранившееся письмо Ге.

8 Местонахождение автографа неизвестно; был в архиве С. П. Яремича. 1. В письме, которое, видимо, является ответом на несохранившееся письмо Ге, идет речь о картине «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад» и об эскизе к ней.

9 Гос. музей Л. Н. Толстого. Копия.
Бирюков Павел Иванович (1860—1931) — писатель, общественный деятель, последователь религиозно-нравственного учения Л. Н. Толстого. Принимал участие в деятельности толстовского издательства «Посредник», написал «Биографию Л. Н. Толстого» (т. 1—4, 1922—1923) — первый подробный опыт биографии писателя. 1. Ге отвечает на письмо П. И. Бирюкова от 22 марта 1889 г. (см.: Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 120—121). 2. Картина «Последняя беседа Христа с учениками» не была осуществлена, на этот сюжет был исполнен только рисунок углем; «Христос и Никодим» — сюжет, оставшийся в эскизе (оба произведения — в ГТГ). Картину «Что есть истина?» Ге начал писать поздней осенью 1889 г. (см. раздел VII, письмо 13).

10 Государственный музей Л. Н. Толстого.
1. Письмо было написано Ярошенко в последний день выставки, которая в Петербурге закрылась 2 апреля. 2. Речь идет о продаже картины «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад»; в 1916 г. Л. А. фон Дервиз передала картину в дар Русскому музею.

11 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1106.
1. 2 мая 1889 г. Третьяков известил Ге о получении эскиза.

12 Толстой Л. Н., т. 64, с. 248—249.
1. Письмо Ге, на которое отвечает Толстой, неизвестно. 2. Толстой видел картину «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад» 15 апреля на XVII Передвижной выставке в Москве. 3. Речь идет о картине И. Е. Репина «Николай Мирликийский избавляет от смерти

трех невинноосужденных» (1888—ГРМ). 4. Толстой, очевидно, имеет в виду эскиз картины «Выход Христа с учениками в Гефсиманский сад» (ГТГ).

13 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 127.

1. «Н. Н. весь конец октября провел в Киеве, воротился 1-го ноября, привез с собою манекен и раз[ные] принадлежности для костюма Пилата и Христа и теперь начал уже писать эту картину. Всегда это было лучшим временем в нашей жизни, когда Н. Н. предавался своей страсти к искусству, всегда тогда такая тишина и спокойствие и точно ясная погода, вот как и теперь. Привез он также для вечернего рисованья лампу, называется она «Молния» в силу 60 свечей. Повесили ее в столовой, и когда уберут вечерний чай, зажигается эта лампа и Н. Н. рисует» (письмо А. П. Ге к Е. И. Ге [1889], ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 32, л. 94 об., 95).

14 ЦГАЛИ, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 774, л. 6, 7 об., 8. Копия.

Чертков Владимир Григорьевич (1854—1936) — последователь Толстого, его ближайший сотрудник и редактор его произведений. В 1884 г. создал при участии Толстого издательство «Посредник», которое намеревалось выпускать серию евангельских рисунков и иллюстрации Ге к народным рассказам Толстого. Анна Константиновна (1859—1927) — жена В. Г. Черткова. 1. Ге имеет в виду повесть «Крейцерова соната» и комедию «Плоды просвещения».

15 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 129—130.

1. Один из рисунков (сепия), сделанных с картины, был в собр. И. С. Остроухова, ныне — в ГРМ.

16 Толстой Л. Н., т. 65. М., 1953, с. 19—20.

1. Толстой судил о картине по рисунку с нее, который Ге, по дороге в Петербург, привез в Ясную Поляну.

17 ГПБ, ф. 708, ед. хр. 346, л. 38. Копия, заверенная Н. П. Собко.

Картина «Что есть истина?» была экспонирована на XVIII Передвижной выставке, которая открылась в Петербурге 11 февраля 1890 г., 7 марта картина была снята. Грессер Петр Аполлонович.

6 марта 1890 г. обер-прокурор святейшего синода К. П. Победоносцев обратился к Александру III со следующим письмом: «Не могу не доложить Вашему Императорскому Величеству о том всеобщем негодовании, которое возбуждает выставленная на передвижной выставке картина Ге «Что есть истина?» 〈...〉 Люди всякого звания, возвращаясь с выставки, изумляются: как могло случиться, что правительство дозволило

выставить публично картину кощунственную, глубоко оскорбляющую религиозное чувство, и притом несомненно тенденциозную. Художник именно имел в виду надругаться над 〈...〉 образом Христа богочеловека и Спасителя 〈...〉

Притом нельзя не подумать, что передвижная выставка, после Петербурга, обыкновенно развозится по городам внутри России. Можно представить себе, какое произведет она впечатление в народе и какие— смею прибавить — нарекания на правительство 〈...〉». Александр III на полях написал: «Картина отвратительная, напишите об этом И. Н. Дурново, я полагаю, что он может запретить возить ее по России и снять теперь с выставки» (К. П. Победоносцев и его корреспонденты. Письма и записки, т. 1, полутом 2. М. — Пг., 1923, с. 934).

18 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 825, л. 1. Копия, сделанная рукой В. Стасова. 1. Ге имеет в виду статью А. С. Суворина, в которой дан отрицательный отзыв о картине «Что есть истина?» (см. раздел VII). 2. Письмо Ге к Ярошенко неизвестно. В ответ на публикуемое письмо Ге Н. А. Ярошенко 30 марта писал: «Самым решительным образом протестую против Ваших мыслей насчет нашего дела. Не спета песня. Не все у нас враги — есть и друзья. Это несомненно. Уровень Товарищества и отношений его к делу не ниже, чем прежде, и решительно мы не вправе в унынии опустить руки и считать наше дело погибшим. Вы говорите, что и у нас есть подделка под вкус рубля». Есть в Товариществе и такие художники, говорит Ярошенко, но «как и всегда они не составляют численного большинства 〈...〉 И пока это так, дело не умерло 〈...〉 Будем, Н. Н., работать, наше дело пропасть не может» (местонахождение автографа неизвестно; был в архиве С. П. Яремича).

19 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 132.

20—21 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 830, л. 8 об. — 9, 9—10. Копии.
По-видимому, в первом письме идет речь о подборе фотографий с работ Ге для статьи: Dillon E. J. (D-r). Gay, Artiste and Apostle. Life and works of a famaus russian painters. — «Review of reviews», 1890, № 12 (Диллон Э. (д-р). Ге, художник и апостол. Жизнь и произведения знаменитого русского художника. 1. В указанном журнале при статье Диллона воспроизведен ныне неизвестный вариант картины «Христос в Гефсиманском саду», завершенный полуовалом, очевидно, написанный в 1868—1869 гг. для церкви в Монастырище. 2. См. раздел V, примеч. 1 к письму 10. 3. По-видимому, речь идет о портрете П. А. Кочубея (1873, Псковский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник). 4. 20 марта 1890 г. Н. А. Ярошенко писал Н. С. Лескову в ответ на его просьбу

сфотографировать для него «Что есть истина?»: «Вчера отправил картину Ге для укупорки и перевозки вместе с передвижной выставкой в Москву» (ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 4, ед. хр. 58, л. 2). 5. По-видимому, Чертков просил у Ге писем к нему Толстого, которые он считал нужным передать Диллону для его статьи о Ге.

22 Толстой Л. Н., т. 65, с. 107.

1. Толстой имеет в виду показ за границей запрещенной в России картины Ге, осуществленный Николаем Дмитриевичем Ильиным — присяжным поверенным в Петербурге, который, увидев «Что есть истина?» на выставке, вызвался «на свой счет» повезти ее в Америку (см. письма Ильина к Ге. ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 16). Поездка с картиной состоялась после ее приобретения П. М. Третьяковым *на деньги, полученные Ге* за картину. «Что есть истина?» экспонировалась в Германии (Гамбурге, Берлине, Ганновере) и в Соединенных Штатах Америки (Балтиморе и Бостоне) и не имела успеха у зрителя, несмотря на благоприятные отзывы в прессе. По возвращении в Россию Ильин в 1892 г. выпустил книгу «Дневник толстовца», излагающую «историю» его путешествия, представляющую собой клевету на Толстого и Ге (см.: Стасов В. Н. Н. Ге, с. 331—336, ГТГ. Отдел рукописей. Письма Ге к Третьякову, ф. 1, ед. хр. 1110, 1111, 1519). Толстой, желая содействовать успеху «Что есть истина?» в Америке, направил туда ряд писем своим друзьям.

23 Печатается по изд.: Литературное наследство, № 37—38. Л. Н. Толстой, т. 2, М., 1939, с. 255—256.

24—25 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1108, 1109.

1. Ге ошибается: Ильин выехал с картиной из Петербурга 15 августа 1890 г. (см.: ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 16). 2. «Очень рад был Вашему письму,— писал 6 июля Третьяков Ге. — Сегодня я получил от Н. Д. Ильина письмо. Он говорит, что слышал от Вас, что я не прочь приобрести картину, и потому предлагает за известную мне оценку. Я очень рад, но оценка то мне неизвестна и я Вас покорнейше прошу сообщить мне ее» (местонахождение автографа неизвестно; был в архиве С. П. Яремича).

26 Толстой Л. Н., т. 65, с. 139—141.

Кеннан Джордж (1845—1924) — американец-путешественник, писатель, лектор и публицист, совершил поездку по Сибири. 1. По смыслу: с начальнической снисходительностью. Буквальный перевод: добрым принцем. 2. «Мира не может быть между Христом и миром», — писал Толстой Н. Н. Ге-сыну 20 марта 1890 г., узнав, что «Что есть истина?» снята с выставки (там же, с. 49).

27 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 829, л. 20—21.
1. Ильин против ожидания Ге и Толстого показал «Что есть истина?» сначала в Германии, о чем художник еще не знал. Ильин отбыл из Петербурга 15 августа, что позволяет предположительно датировать письмо августом 1890 г. 2. Картина Рафаэля «Преображение» (1519—1520, Рим, Ватиканская пинакотека). 3. Ге, по-видимому, имеет в виду «Богоматерь с младенцем» В. Васнецова в конхе Владимирского собора в Киеве.

28 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 330. Письмо датировано В. Стасовым.

29 ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 14, ед. хр. 16 — Г, л. 39
1. На заявлении Ге имеется надпись: «13 декабря 1890 г. поступило Высочайшее разрешение на увольнение Ге от должности профессора А[кадемии] Х[удожеств]».

30—31 Государственный музей Л. Н. Толстого.
1. Ге имеет в виду свое письмо к Т. Л. Толстой, опубликованное в кн.: «Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге, Переписка» (с. 135—136) с неверной датой: «12 ноября 1890 г.». 2. Речь идет о бюсте Л. Н. Толстого, который Ге вылепил во время его пребывания в Ясной Поляне в сентябре — октябре 1890 г. В Петербурге Ге хлопотал об отливке бюста. 3. Ге имеет в виду статью Лескова «Картина профессора Ге за границей» («Неделя», 1890, № 44, 4 ноября).

32 «Новое время», 1890, 21 февраля (5 марта) № 5022.
Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912) — публицист, литератор, издатель. С конца 1870-х гг. лидер реакционной журналистики, издатель газеты «Новое время».

33 «Новости и биржевая газета» изд. 1, 1890, 17 февраля, № 47.
Мордовцев Даниил Лукич (1830—1905) — писатель, автор исторических романов, историк.
1. SPQR — Senatus Populus Queromanus (сенат и народ римский) — обычная надпись на военных штандартах, монетах, на общественных зданиях и т. п. в Древнем Риме. 2. Мордовцев имеет в виду картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» (1885).

34 Печатается по изд.: Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 6. Спб., 1909, с. 750. Первоначально статья опубликована в газ. «Русские ведомости», 1890, № 57, 28 февраля. Михайловский Николай Константинович (1842—1904) — публицист, социолог, литературный критик; теоретик народничества.

35 «Неделя», 1890, № 11, 18 марта. Статья напечатана за подписью: Н. М.

36 Толстой Л. Н., т. 65, с. 213—214.

1. В письме идет речь о картине «Совесть. Иуда» (1891, ГТГ; была передана в дар Н. Н. Ге-сыном в 1897 г.).

37 Государственный музей Л. Н. Толстого.

1. В письме идет речь об одном из первоначальных вариантов картины, в котором Иуда был изображен лицом к зрителю. 2. Бюст Л. Н. Толстого работы Ге, который отливался в Петербурге.

38 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 830, л. 13—14. Копия.

1. В процессе работы Ге не раз менял композицию картины. См. композиционные наброски, воспроизведенные в Альбоме произведений Н. Н. Ге на л. 84 и 85. 2. Портрет Марии Львовны Толстой был начат Ге осенью 1890 г., экспонировался на XIX Передвижной выставке 1891 г. (Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна»).

39 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 350.

40—42 Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. Изд. 2-е, М. — Л., 1950, с. 274—275, 276—277, 278—279 (в дальнейшем: Сахарова Е. В. В. Д. Поленов).

1. Согласно новому уставу, утвержденному в 1890 г., вместо Правления, избранного членами Товарищества, текущими делами стал заниматься Совет, составленный из членов-учредителей, не покидавших его с основания и пополнявшийся из числа им же избранных членов. По предложению Совета производились и выборы новых членов из числа экспонентов, общее собрание лишь утверждало их. Новый устав узаконивал замкнутость Общества; старые его члены ревниво ограждали от активного участия в делах молодых художников, внесших к тому времени новый вклад в развитие реалистической живописи. Поленов при поддержке Ге, в отличие от старого руководства, стремился не препятствовать молодым силам, способным обновить Товарищество. Оба они не подписали нового устава, видя в нем знамение кризиса передвижничества. Киселев Александр Александрович (1838—1911) — пейзажист; Суриков Василий Иванович (1848—1916) — исторический живописец; Светославский Сергей Иванович (1857—1931), Шильдер Андрей Николаевич (1861—1919) — пейзажисты; Архипов Абрам Ефимович (1862—1930) — жанрист; Левитан Исаак Ильич (1860—1900), Остроухов Илья Семенович (1867—1929) — пейзажисты; Загорский Николай Петрович (1849—1893) — жанрист; Лебедев Клавдий Васильевич (1852—1916) — жанрист, исторический живописец; Степанов Алексей Степанович (1858—1923) — жанрист,

пейзажист, анималист; Позен Леонид Владимирович (1849—1926) — скульптор; Касаткин Николай Алексеевич (1859—1930) — жанрист, портретист. 2. Речь идет о петиции, поданной тринадцатью экспонентами Передвижных выставок в общее собрание Товарищества, в которой излагалось предложение допустить к баллотировке экспонентских картин членами Товарищества и самих экспонентов — молодых художников, многократно уже участвовавших на передвижных выставках. Общее собрание в ответ на петицию «постановило считать адресованное в Товарищество заявление за недоразумение». Было также вынесено решение не принимать на выставку Товарищества картин тех экспонентов, которые одновременно, в том же городе, выставляли свои произведения на других выставках. 3. Произведения членов Товарищества не проходили жюри. 4. «Ге называет Ярошенко и компанию дикарями, которым 〈...〉 много надо подняться выше, чтобы быть на высоте тех принципов, которые они проповедуют и будто бы им следуют, а пока они еще очень близки к Марковым и Академии» (Сахарова Е. В. В. Д. Поленов, с. 279).

43 Местонахождение автографа неизвестно. Был в архиве С. П. Яремича. 1. И. Е. Репин и В. М. Васнецов в 1891 г. подали заявление о выходе из членов Товарищества. Причиной этому было изменение устава Товарищества (см. Раздел VII, примеч. 1 к письмам 40—42).

44 Печатается по изд.: Чистяков. П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 251.

1. Письмо датируется по содержанию; XIX Передвижная выставка закрылась в Петербурге 14 апреля 1891 г.

45 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1114.

В письме идет речь о доставке Третьякову картины «Что есть истина?», вернувшейся из заграничной поездки. 1. См. письмо Ге к Третьякову от 13 апреля 1891 г. (там же, ед. хр. 1113). 2. Ге выслал Ильину 300 рублей с просьбой страховать картину. См. письмо Ге к Н. Д. Ильину от 10 марта 1891 г. (ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 9, л. 2).

46 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 139—141.

1. Повторения портрета Л. Н. Толстого для С. А. Толстой и А. А. Стаховича; последнее находится в ГМТ; повторение, исполненное для С. А. Толстой, утрачено. 2. Ге имеет в виду уменьшенное повторение картины «Что есть истина?», заказанное ему Константином Михайловичем Сибиряковым — скульптором-любителем, одно время сочувствовавшим идеям Толстого. 3. Терновский Ф. А. Три первые века христианства (Киев, 1878). Вторая книга, составляющая продолжение этого

труда, носит заглавие «Греко-восточная церковь в период вселенских соборов» (Киев, 1882). Автор проводит рационалистические идеи и вследствие этого обе книги находились под запретом. Этим и объясняется их большая редкость (примеч. С. П. Яремича — см.: Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 198). 4. «Устроил себе мастерс[кую] в 17 арш. длины и 10 ширины с верхним окном и 5 окон обыкнов[енных] и 2 в сажень каждое, вот сколько свету!!!!!!» (письмо Ге П. А. Костычеву. ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 828, л. 6).

47 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 141.
1. Первый из упомянутых замыслов не был осуществлен, второй — картина «Суд Синедриона. «Повинен смерти!» (1892, ГТГ; передана в дар Н. Н. Ге-сыном в 1897 г.).

48—49 Толстой Л. Н., т. 66, М., 1953, с. 21, 24.
1. Толстой имеет в виду рисунки Ге на евангельские сюжеты 1886—1887 гг.

50 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1116.
1. 21 августа 1891 г. Ге сообщил С. А. Толстой, что он окончил для нее повторение портрета Л. Н. Толстого (ГМТ).

51 Печатается по изд.: Письма Толстого и к Толстому. — Труды Пуб. б-ки СССР им. В. И. Ленина. Юбилейный сборник. М.—Л., 1928, с. 37 (в дальнейшем: Письма Толстого и к Толстому).

52 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 54, ед. хр. 1605.
Письмо датируется по содержанию; выставка в пользу голодающих состоялась в Москве в декабре 1891 г. 1. Портрет Н. А. Некрасова был продан с аукциона в пользу голодающих в декабре 1891 г. (см. письмо К. Торбеева Е. М. Хруслову от 30 декабря 1891 г. ГТГ. Отдел рукописей, ф. 9, ед. хр. 560). Лицо, купившее портрет, остается неизвестным. В настоящее время портрет Н. А. Некрасова, о котором идет речь в письме, находится в Гос. Эрмитаже, куда поступил в 1968 г. из Англии от Молло.

53—54 Письма Толстого и к Толстому, с. 40—41; 42—43.
1. Первое известие о кончине 4 ноября Анны Петровны было адресовано Ге в Ясную Поляну. Однако Толстой находился в Бегичевке, где он организовывал столовые для голодающих, куда Ге и адресует настоящее письмо. 2. Статья Толстого «Страшный вопрос» («Русские ведомости», 1891, № 306, 6 ноября). С. А. Толстая, сообщая о деятельности старших членов семьи Толстого среди голодающих, призывала читающее общество к пожертвованиям на устройство для голодных столовых («Русские

ведомости», 1891, № 303, 3.XI). 3. Письмо Ге является ответом на письмо Толстого из Бегичевки от 14...16 ноября (см.: Толстой Л. Н., т. 66, с. 87). 4. «Суд Синедриона. «Повинен смерти!».

55 ЦГАЛИ, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 774, л. 9—10, 14.

1. Ге отвечает на предложение В. Г. Черткова издать за границей серию рисунков с его картин; издана не была. 2. По-видимому, Ге имеет в виду два рисунка углем «Христос в Гефсиманском саду», исполненные на лицевой и оборотной стороне листа (ГТГ, инв. 11 267). 3. Вероятно, речь идет об эскизе одного из ранних вариантов картины «Распятие».

56 Сахарова Е. В. В. Д. Поленов, с. 283.

1. 16 февраля состоялось общее собрание членов Товарищества, на котором происходила баллотировка работ экспонентов. Подавляющим количеством голосов была забаллотирована картина С. В. Иванова «Этап». Поленов и Ге считали эту работу достойной быть на выставке. Кроме того, оба художника, очевидно, продолжали отстаивать право молодежи на участие в жюри выставки, отклоненное Советом в прошлом году. На втором общем собрании членов, состоявшемся 19 февраля, Поленов выдвинул «предложение ⟨...⟩ экспонентам, которых художественная деятельность пользуется уважением, право выставлять свои произведения без баллотировки на выставках Товарищества» (ГТГ. Отдел рукописей, ф. 69/10). Сохранился черновик заявления Поленова о выходе из членов Совета, датированный 18 февраля (там же, ф. 54, ед. хр. 1067). Однако это намерение не было осуществлено. «Меня и Ге попросили взять назад свой выход из членов Совета. Я не мог отказаться» (Сахарова Е. В. В. Д. Поленов, с. 284). 2. «Суд Синедриона. «Повинен смерти!».

57 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 6, л. 48.

1. Перед открытием выставки, которое состоялось в Петербурге 23 февраля, картина по повелению президента Академии художеств вел. кн. Владимира Александровича была запрещена к экспонированию. Не последнюю роль в этом сыграл К. П. Победоносцев, который в своем письме к Александру III от 26 февраля писал: «Христос написан в самом отвратительном виде ⟨...⟩ Истинно нельзя думать без негодования об этом художнике, который употребляет свой талант на вульгаризацию евангельской истории» (К. П. Победоносцев и его корреспонденты. Письма, записки, т. 1, полутом 2. М.— Пг., 1923, с. 962—963). 2. Анастасия Петровна Ге (1890—?) — внучка художника, дочь П. Н. и Е. И. Ге.

58 Сахарова Е. В. В. Д. Поленов, с. 285.

59—61 Репин И. Е. и Толстой Л. Н., т. 1. М.— Л., 1949, с. 49, 50, 52.

1. Репин цитирует текст из комедии Н. В. Гоголя «Женитьба». 2. Порт-

рет Ольги Павловны Костычевой, дочери П. А. и Е. Н. Костычевых (1891, ГРМ), экспонировался на XX Передвижной выставке 1892 г. 3. Репин имеет в виду «лекцию» Ге, которая состоялась 11 марта 1892 г. См.: Беседа Николая Николаевича Ге об искусстве и о том, как он писал свои картины. Записана Е. И. Страннолюбской (ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 833).

62 Стасов В. В. Письма к родным, т. II. М., 1958, с. 339—342.

Стасов Дмитрий Васильевич (1828—1918) — брат В. В. Стасова, юрист, общественный деятель, коллекционировал произведения русского искусства. 1. На квартире П. А. Костычева в свой приезд в Петербург Ге провел вторую «беседу» об искусстве, о которой и идет речь в письме Стасова. 2. Речь идет о статье В. В. Стасова «На выставках: в Академии художеств и у передвижников» («Новости», 3, 11 и 18 марта 1892 г.). Упоминаемая картина В. Е. Маковского — «Не пущу». 3. Касаткин Николай Алексеевич (1859—1930) — живописец-жанрист. Картина «Семья» (1891) экспонировалась на XX Передвижной выставке 1892 г. 4. Лихачев Владимир Иванович (1837—1906) — юрист и общественный деятель и Лихачева Елена Иосифовна (1847—1904) — писательница и общественная деятельница.

63 Репин И. Е. и Толстой Л. Н., т. 1, с. 123.
1. «Суд Синедриона. «Повинен смерти!»

64 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 828, л. 9—10.
Костычев Сергей Павлович — сын П. А. и Е. Н. Костычевых. 1. Размер предполагаемой картины «Распятие», написанной летом 1892 г. (см. раздел VII, примеч. 1 к письму 66).

65 Письма Толстого и к Толстому, с. 46.
1. Ге переписывал в картине «Суд Синедриона» фигуру Христа. 2. Паскаль Блэз (1623—1662) — французский писатель, математик и физик. Очевидно, Ге читал его «Мысли о религии» (М., 1892), привлекавшие пристальное внимание Толстого.

66 ЦГАЛИ, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 774, л. 11.
1. Речь идет о варианте картины «Распятие», который Ге писал в течение лета 1892 г. По словам С. П. Яремича, «над ней работал художник отчасти в мастерской, а отчасти под открытым небом, в саду. Фигуры Христа и разбойника штудировались с натуры 〈...〉 Позировать для этой картины было своего рода большим подвигом. Особенно мучительна была поза для распятого Христа. По обеим концам 〈...〉 перекладины были

прикреплены ⟨...⟩ петли; в них вдевались кисти рук и тело повисало в воздухе, находя крайне слабую опору лишь в ступнях ног, опиравшихся на палку ⟨...⟩ Висеть в таком положении дольше трех минут было невозможно ⟨...⟩» (Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 33). Этот вариант «Распятия», над которым Ге работал в течение весны и лета 1892 г., вскоре был отвергнут художником. В 1903 г. Н. Н. Ге-сын экспонировал эту картину вместе с другими работами отца в Париже; воспроизведена в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 99 (см. раздел VI, примеч. 2 к письму 4). 2. По предложению В. Г. Черткова, Ге собирался издать серию рисунков со своих больших картин, изображающих подробную историю последних дней жизни Христа (см. раздел VII, письмо 55 и примеч. к нему).

67 Письма Толстого и к Толстому, с. 49—50.

1. Ге имеет в виду Степана Петровича Яремича (1869—1939) — художника, впоследствии историка искусства, художественного критика и музейного деятеля. Яремич учился в Киевской рисовальной школе, где состоялось его знакомство с Ге; в 1892—1894 гг. он много жил на хуторе и на его глазах проходила вся сложная работа художника над темой «Распятие». После смерти Ге Яремич много сделал по упорядочению остававшегося на хуторе художественного наследия Ге, а также подготовил сборник «Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. 1930» и написал к нему вступительную статью. В составе коллекции Яремича был ряд произведений Ге и личный архив художника, переданные после его смерти в Гос. Эрмитаж.

68 Толстой Л. Н., т. 66, с. 258—259.

1. Какую «картинку» и какого художника имеет в виду Толстой, выяснить не удалось.

69 Письма Толстого и к Толстому, с. 51—52.

1. Ге не выполнил желания Толстого: лицо Христа в картине лишено выражения сострадания и доброты. 2. Летом 1892 г. Ге постоянно стал писать на пленэре, в связи с чем еще в предыдущем году сделал в своей мастерской верхний свет. В этом году им были исполнены «Портрет Н. И. Петрункевич» (ГТГ), возможно также и близкий к нему по мотиву «Портрет мальчика Соломки» (КМРИ), где фигура написана на фоне освещенного солнцем пейзажа. На портрете Н. И. Петрункевич имеется авторская дата: «1893», однако эта дата проставлена автором, видимо, позднее, перед посылкой портрета на XXI Передвижную выставку 1893 г. По воспоминаниям С. П. Яремича, портрет писался летом с натуры. «Припоминаю то время, когда Николай Николаевич его писал. Петрункевич приезжала вечером, перед чаем ⟨...⟩ Становилась у окна и читала

Герцена 〈...〉 За окном аллея из громадных тополей, освещенная кое-где солнцем, крик на все лады огромного количества грачей» («Искусство», 1971, № 9, с. 62).

70 Печатается по публикации в статье: Выдрин И. Н. Н. Ге в воспоминаниях его учеников. — «Искусство», 1971, № 9, с. 61.

1. Автопортрет имеет авторскую дату: «1893»; однако дата проставлена художником позднее, видимо, перед посылкой портрета на XXI Передвижную выставку 1893 г. См. также: Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 34.

71 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1118.

1. В 1892 г. П. М. Третьяков передал свою художественную коллекцию и коллекцию покойного брата Сергея Михайловича в дар городу Москве.

72 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 151—153.

1. Ге имеет в виду приложенную к письму статью С. П. Яремича «По поводу брошюры А. Р[ождествина] Иуда предатель на картине Н. Н. Ге». 2. По словам С. П. Яремича, Ге «в ожидании присылки репродукции с картинки шведского художника 〈...〉 начал совершенно новую композицию 〈...〉 Картина в этом виде к середине ноября была совершенно закончена, но вскоре уничтожена художником, и след ее сохранился только в фотографическом снимке, сделанном учеником мастера Л. М. Ковальским» (Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 34—35). Фотография воспроизведена в Альбоме произведений Н. Н. Ге (л. 95), однако в ней, по сравнению с описываемым вариантом, зафиксирована несколько измененная композиция.

73 Факсимиле автографа Н. Н. Ге. Приложение к статье А. С. Рождествина «Страничка из истории русской живописи. Николай Николаевич Ге». — «Казанский музейный вестник», 1921, № 3—6. 1. Ге имеет в виду С. П. Яремича. 2. Ге имеет в виду статью Н. К. Михайловского «Об Иуде предателе и о XIX Передвижной выставке» («Русские ведомости», 1891, № 83). Михайловский писал: «Почему это «совесть»? Угрызения совести, этот драгоценнейший для нас момент во всей истории Иуды 〈...〉 этот момент художник отваживается изобразить спиной предателя! 〈...〉 Слишком смел замысел и 〈...〉 слишком трусливо исполнение 〈...〉 Г. Ге 〈...〉 побоялся 〈...〉 показать нам «зеркало души» предателя 〈...〉 Как вы не всматривайтесь в картину г. Ге, «совести» вы в ней не найдете».

74 «Искусство», 1971, № 9, с. 61.

75 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 154—156.

1. Ге ссылается на описание композиции «Распятие» в своем письме к Т. Л. Толстой от 6 ноября 1892 г.

76—77 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 828, л. 22—25, 12—13.
1. Ге подразумевает под «бедностью творчества» отсутствие в искусстве прошлого и нового времени выражения волнующих его нравственно-философских идей. 2. Ге имеет в виду существующую в законодательстве этих стран смертную казнь. 3. 29 декабря 1892 г. С. П. Яремич записывает в дневнике: «Николай Николаевич начал новую картину и, кажется, последнюю» («Искусство», 1971, № 9, с. 61). 4. Карлейль Томас (1795—1881) — английский публицист, историк, философ. Ге читал книгу «Герои и героическое в истории» (Публичные беседы Томаса Карлейля. Спб., 1891).

78 Там же, ед. хр. 845, л. 1—2. Копия. Аристова Александра Алексеевна.
1. По словам Яремича, «всю осень 1892 года Ге находился в страшном смятении, так как он никак не мог остановить свой выбор композиционного разрешения сюжета. Идеи и образы бурлили в нем с необычайной силой, и художник менял до бесконечности форму и положение фигур, каждый раз придавая новые оттенки выражению лиц». После уничтожения картины, «где главные лица трагедии ⟨...⟩ были представлены в состоянии покоя», стоящими на земле, «художником овладело страшное беспокойство. Очень ясно его вижу,— писал Яремич,— как он ⟨...⟩ стоит у мольберта ⟨...⟩ совершенно отрешившись от окружающего, весь целиком ⟨...⟩ во власти нахлынувших на него образов. Порой он доходил до галлюцинаций ⟨...⟩ Ему начинал грезиться призрак пролетающего в воздухе Христа, лобызающего измученного разбойника, блаженно в ответ улыбающегося в предсмертном забытьи». «Картин, сменявших на одном и том же полотне одна другую, было несколько десятков» (Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 35—36). См. серию эскизов «Распятия» в Альбоме произведений Н. Н. Ге, л. 100; проставленная в Альбоме дата «1893»— ошибочна.

79 Там же, ед. хр. 829, л. 29.
1. Дата проставлена неизвестной рукой. 2. Ге не окончил, как он намеревался, к выставке «Распятия». На XXI Передвижной выставке Ге показал портреты Наталии Ивановны Петрункевич (1892—1893, ГТГ), Павла Андреевича Костычева (1892, ГРМ) и «Автопортрет» (1892, КМРИ).

80 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 157—158.
1. На XXI Передвижной выставке Репин, вышедший в 1891 г. из членов Товарищества, экспонировал «Осенний букет», «На охоте» и портреты В. Д. Спасовича и вел. кн. Константина Константиновича. 2. Под «этюдами» Ге имеет в виду показанные им на выставке три портрета. 3. Ге имеет в виду уменьшенное повторение картины «Что есть истина?» (1893, Одесский художественный музей). Возможно, Ге писал портрет Е. И. Ли-

хачевой (ГРМ), который был экспонирован на XXII Передвижной выставке 1894 г. 4. Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) — философ-идеалист. Его статья — «Смысл жизни». Грот Николай Яковлевич (1852—1899) — редактор журн. «Вопросы философии и психологии», где была напечатана его статья «Основание нравственного долга» (1892, кн. XV). 5. Речь идет о статье Ге «Жизнь художника шестидесятых годов» (см. с. 211—221 наст. изд.).

81 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 6, л. 59.
1. Письмо датируется по содержанию: XXI Передвижная выставка открылась в Петербурге 15 февраля 1893 г. 2. На XXI Передвижной выставке экспонировалось много произведений молодых художников; жанровые картины А. Архипова, Н. Касаткина, В. Бакшеева, К. Костанди, Е. Поленовой, А. Головина; этюды К. Коровина; пейзажи С. Светославского, а также работы В. Поленова («На Оке»), И. Левитана («Владимирка»), В. А. Серова («Портрет И. Левитана») и др. 3. Ге имеет в виду выставку М. М. Антокольского, открывшуюся в помещении Академии художеств 3 февраля 1893 г.

82—83 Репин И. Е. и Толстой Л. Н., т. 1, с. 76—77, 79.
1. Репин имеет в виду портрет Н. И. Петрункевич. В 1910 г., по предложению В. А. Серова, портрет был приобретен в Третьяковскую галерею. «Вещь отличная»,— писал он А. П. Боткиной (ГТГ. Отдел рукописей, ф. 10, ед. хр. 5803, л. 3). 2. Сведения об этой лекции Ге не обнаружены.

84 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 847, л. 1—2. Копия.
Страннолюбская Елена Ивановна (рожд. Ахшарумова) и ее муж Александр Николаевич (1839—1903), математик,— друзья Н. Н. Ге, с которыми он близко сошелся в начале 1890-х гг. 1. В тех же выражениях Ге сообщает о себе в письме к С. А. Толстой от 30 мая 1893 г. «До сих пор я не писал никуда, все прилаживался к своей работе и сегодня уже вошел в этот мир творчества ⟨...⟩ Я живу один» (ГМТ). На этом основании определена дата публикуемого письма Ге к Е. И. Страннолюбской.

85 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 162—164.
1. В письме речь идет о статье «Художественное наслаждение и художественное творчество», напечатанной в журн. «Вестник Европы» (1892, кн. 6). Автор ее, Волконский Сергей Михайлович (1860—?) — писатель и театральный деятель; писал статьи по вопросам эстетики и на религиозно-философские темы. Искусство в данной статье рассматривается в духе модернистической эстетики конца века (важно, не что́ изображено, а как изображено), как некий таинственный синтез внешних впечатлений и личности творца. Ге могла привлечь мысль автора, что

задача художника «возможно яркое выражение художественной стороны его личности». 2. Этот вариант картины «Распятие» также был отвергнут художником. Близок к описанному Ге замыслу эскиз, воспроизведенный в журн. «Аполлон» (1913, № 10, вкладной лист между с. 10 и 11). Местонахождение оригинала неизвестно, был в собр. П. Н. Ге.

86—87 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 847, л. 5—6, 3. Копии.

Письмо 86 датируется по письму Толстого к Ге от 10 июля 1893 г., в котором Толстой писал: «Мысль ваша написать воспоминания о Герцене прекрасная» (т. 66, с. 365). 1. Статья Ге «Встречи» (см. с. 231—237 наст. изд.). 2. Волынский А. (псевдоним Флексера Акима Львовича (1863—1926) — философ-идеалист, литературный критик, искусствовед, постоянный сотрудник и фактический руководитель журнала «Северный вестник», где он печатал свои работы, направленные против революционно-демократической художественной критики. Ге имеет в виду статью А. Волынского «Литературные заметки» («Северный вестник», 1893, № 1, с. 127—170), в которой Ге привлекала трактовка идей позднего Н. Н. Гоголя как «битва за идеальное начало жизни 〈...〉 за философскую и нравственную истину», в чем он усмотрел созвучие со взглядами Л. Н. Толстого.

88 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 164—165.

1. Ге имеет в виду статью Л. Н. Толстого «Неделание», написанную по поводу статей А. Дюма-сына и Э. Золя; была опубликована в журн. «Северный вестник» в октябрьском номере 1893 г.

89 Там же, с. 166—167.

1. Возможно, речь идет о статье «Киевская первая гимназия в сороковых годах», которая была окончена Ге 3 октября 1893 г. (см. с. 221—231 наст. изд.). 2. Нордау Макс (1848—1923) — немецкий публицист. По-видимому, Ге имеет в виду его книгу «Вырождение» (1893), в которой он критически отзывался об Л. Н. Толстом. Фламмарион Камилл (1842—1925) — французский астроном-популяризатор; Ге читал его книгу «Популярная астрономия». 3. Д'Аннунцио Габриеле (1863—1938) — итальянский писатель; Ге читал по рекомендации Т. Л. Толстой его роман «Невинная жертва» («L'Innocente», 1892).

90 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 828, л. 3—4.

91 Там же, ед. хр. 830, л. 18—20. Копия.

1. Речь идет о неоконченной картине «Голгофа» (1893. ГТГ, передана в дар Н. Н. Ге, сыном художника, в 1897 г.). 2. Г. С. Рубан-Щуровский. 3. Л. Н. Толстой в это время работал над статьей о науке и искусстве. 4. «Пластическая картина должна быть как одухотворенное слово 〈...〉

понимание души человеческой — вот истинное искусство» — мысль Ге, записанная Яремичем («Искусство», 1971, № 9, с. 61). 5. Саблер Вадим Карлович — товарищ обер-прокурора синода при К. П. Победоносцеве.

92 Толстой Л. Н., т. 66, с. 424—425.
1. Толстой имеет в виду картину «Суд Синедриона. «Повинен смерти!». 2. Речь идет о серии рисунков на евангельские сюжеты 1886—1887 гг.

93 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 830, л. 16—17. Копия.
1. С. П. Яремич. 2. Свифт Джонатан (1667—1745) — английский писатель-сатирик.

94 «Искусство», 1971, № 9, с. 61—62.
1. Куинджи Архип Иванович (1842—1910) — пейзажист.

95—96 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 171—172, 174—176.

97—98 Там же, с. 176—178, 179.
1. Ге имеет в виду Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. 2. Костенко Сергей Петрович (1868—1900) — киевский художник, в 1880-х гг. учился в Киевской рисовальной школе. 3. Цветков Иван Евмениевич (1845—1917) — московский коллекционер произведений русских художников, создатель галереи. 4. Т. Л. Толстая сообщала о тяжелой болезни художника И. М. Прянишникова, который скончался два месяца спустя, 12/24 марта 1894 г.

99 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 828, л. 26—27.
1. Ге имеет в виду И. Е. Цветкова, который заказал ему уменьшенное повторение картины 1875 г. «А. С. Пушкин в селе Михайловском» (ныне — Всесоюзный музей А. С. Пушкина).

100 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 6, л. 49—50.
1. Шмидт Мария Александровна — последовательница Л. Н. Толстого. 2. Ге имеет в виду учеников Московского Училища живописи, ваяния и зодчества (см. с. 287—304 наст. изд.).

101 Переплетчиков В. В. Заметки и мысли. Дневник. ЦГАЛИ, ф. 827, оп. 1, ед. хр. 13, л. 58 об., 59. Переплетчиков Василий Васильевич (1863—1918) — художник-пейзажист.

102 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 180—181.
1. Дата письма определяется тем, что в нем сообщается об отъезде «сегодня» Ц. Винер-Хилковой (в публикации письма сделана купюра), которая выехала из Москвы 23 февраля. 2. Т. Л. Толстая находилась в Париже. В эту пору, по воспоминаниям С. П. Яремича, «больше чем когда-

либо» самого Ге «занимала мысль о поездке в Лондон и Париж. Ему страстно хотелось окунуться в европейскую художественную жизнь. Им овладело желание поближе познакомиться с современной французской живописью. Он преклонялся перед Милле, рассматривая его ⟨...⟩ как крупнейшего и оригинальнейшего выразителя религиозного чувства в живописи. Ему также хотелось поближе познакомиться с представителями французского импрессионизма, за деятельностью которых он издали следил с живейшим интересом.

Словом, очень заметно чувствовались признаки какого-то решительного перелома в деятельности большого мастера» (Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 42). 3. Повторение «Распятия» было заказано Ге К. Т. Солдатенковым. Картина осталась неоконченной; была в собр. Н. Н. Ге, нынешнее местонахождение неизвестно; воспроизведена в журн. «Аполлон», 1913, № 10, вкладной лист между с. 10 и 11.

103 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 54, ед. хр. 600, л. 1 об.

1. Поленов имеет в виду членов Товарищества передвижников. К этому времени между Ге и группой старших художников-передвижников окончательно выявились серьезные разногласия в понимании путей развития русского искусства, в оценке творчества молодых и организационных форм существования Товарищества. Ге резко отрицательно относился также к вхождению в состав преподавателей Академии художеств после реорганизации Академии в 1893—1894 гг. ряда членов Товарищества. Яремич вспоминал: «Как раз в это время у него [Ге] наступило разочарование в деятельности Товарищества передвижных выставок ⟨...⟩ Члены Товарищества, позабыв все протесты и всю свою двадцатипятилетнюю борьбу против Академии художеств и ее рутины, теперь взапуски устремились на казенные места в эту же самую столь до сих пор презираемую Академию. Ге тяжело было оставаться безмолвным зрителем такого унижения. У него возникло твердое решение отмежеваться от своих товарищей и даже больше того — прекратить с ними всякие отношения. Он поставил себе задачей тщательно, во всех подробностях, документально проработать историю передвижничества за первые двадцать пять лет существования, показать причины, вызвавшие появление к жизни, причины успеха, осветить также и причины, приведшие к упадку. Это он готовил к ближайшему годичному собранию товарищей, повторяя: «Прочту некролог Товарищества и сам уйду ⟨...⟩». Ему становилось тесно в замкнутом кружке, откуда, по его мнению, жизнь начинала уходить» (Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 41—42).

104 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 830, л. 21—23. Копия.

1. Очевидно, Ге имеет в виду Виктора Вильгельмовича Валя (1840—1904), впоследствии товарища министра внутренних дел. 2. Александр III имел

в виду портрет О. П. Костычевой, бывший на XX Передвижной выставке 1892 г.

105 Толстой Л. Н., т. 67. М., 1955, с. 81—82.

106 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 830, л. 15. Копия.

1. Ге имеет в виду предполагаемую в 1894 г. выставку членов Товарищества передвижников в Лондоне, в организации которой принимало участие Англо-русское литературное общество. Выставка не состоялась.

107 Там же, л. 7. Копия.

108 Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 183—184.

Толстой Лев Львович (1869—1945) — сын Л. Н. Толстого.

1. Александр Николаевич и Елена Ивановна Страннолюбские. 2. Пряничников Иван Петрович (ум. 1909) — художник, приятель Ге, живший постоянно в Париже. Примеч. С. П. Яремича (см.: Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка, с. 213).

109 ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 4, л. 2.

110 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 394—395.

Черновик письма, изобилующий поправками и вычеркиваниями, находится в ЦГАЛИ (ф. 731, оп. 1, ед. хр. 12). Стасов опубликовал письмо по копии, в которую, по сравнению с известным ныне черновиком письма Ге, внесены стилистические изменения и в ряде случаев восстановлены вычеркнутые строки. На копии, хранящейся в архиве Стасова (ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 842, л. 1—2), имеется сделанная его рукой надпись: «Черновая письма, которое никогда не было послано (копия эта писана рукою Петра Николаевича Ге, сына). Письмо это писано 21 мая 1894 года, за несколько дней до смерти, в Киеве». 1. Первый съезд русских художников и любителей художеств, созванный в Москве в память открытия Городской галереи им. П. М. и С. М. Третьяковых 23 апреля — 1 мая 1894 г. Ге дважды выступил на съезде (см. с. 238—243 наст. изд.). 2. Шварц Вячеслав Григорьевич (1838—1869) — исторический живописец.

VIII (1894—1903)

1 Государственный музей Л. Н. Толстого.

1. В свидетельстве, данном 6 июня 1894 г. от причта Духосошествиевской церкви местечка Ивангорода Борзенского уезда Черниговской епархии, значится: «что июня первого дня умер от апоплексического удара, третьего июня погребен ⟨...⟩ в хуторе Ивановском Профессор Императорской Академии художеств Николай Николаевич Ге 63-х лет от рождения» (ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 24, л. 1).

2 Толстой Л. Н., т. 67, с. 140.

3 Там же, с. 141.
Страхов Николай Николаевич (1828—1896) — публицист, литературный критик, философ.

4 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 197, л. 1.

5 Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1906. «Прибой», 1929, с. 125.
1. «Суд Синедриона. «Повинен смерти!» 2. Написав краткий некролог («Новости», 1894, № 152), Стасов вслед за тем стал собирать материалы для своей большой монографии «Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка» (М., 1904), появившейся сначала в виде ряда статей в журн. «Северный вестник» (1895, № 1—3) и «Книжки недели» (1897, № I—VIII).

6 Печатается по изд. М. М. Антокольский, его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. Спб. — М., 1905, с. 776.
1. Имеется в виду написанный В. В. Стасовым «Некролог».

7 Толстой Л. Н., т. 67, с. 143.
Хилков Дмитрий Александрович (1858—1914) — последователь Л. Н. Толстого.

8 «Н. Н. Ге» (Некролог). — «Северный вестник», 1894, № 7, отд. 2, с. 97—98.
1. В «Северном вестнике» Ге поместил две свои статьи: «Жизнь художника шестидесятых годов» (1893, № 3) и «Встречи» (1894, № 3). Ге «называл «Северный вестник» своим журналом, а себя — человеком «нашего прихода»,— писала редактор журнала Л. Я. Гуревич В. В. Стасову (ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 288, л. 5).

9 Толстой Л. Н., т. 67, с. 153—155.
1. Уде Фриц (1848—1911) — немецкий художник, Беро Жан (1848—1910) — французский художник. Оба изображали евангельские события в современной бытовой обстановке. 2. Толстой имеет в виду росписи В. М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве, которые писатель знал по подготовительным картонам к росписи, приобретенным Третьяковым у автора в 1893 г.

10 Государственный музей Л. Н. Толстого.
1. Н. Ге-сын послал в Ясную Поляну две картины отца — «Суд Синедриона» и «Распятие» (1894). «Прошу Вас пока сберечь их у себя»,— писал он Толстому 8 июня 1894 г. (ГМТ).

11 Печатается по изд.: Литературное наследство, № 37—38. Л. Н. Толстой, т. 2. М., 1939, с. 260, 262.

1. См. раздел VII, письмо 110.

12 Толстой Л. Н., т. 67, с. 176—177.

1. Толстой имеет в виду свое письмо к Третьякову от 14 июля (см.: Толстой Л. Н., т. 67, с. 174—175). 2. Картина И. Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872). 3. Леман Юрий Яковлевич (1834—1901) — салонный живописец; в собрании П. М. Третьякова была его картина «Дама в костюме времени директории» (1881).

13 Литературное наследство, № 37—38. Л. Н. Толстой, т. 2, с. 265—266.

1. Третьяков имеет в виду точку зрения Репина на искусство, изложенную в его статьях 1893 г. «Письма об искусстве» и «Заметки художника».

14 Письма Толстого и к Толстому, с. 168.

1. Стасов, собирая материал для своей монографии о Ге, обратился также к Лескову с просьбой дать ему письма Ге и «написать, что Николай Николаевич говаривал о художниках» (письмо Лескова к Толстому 19.IX 1894 г. Там же, с. 182). 2. Лесков сравнивает деятельность художников-передвижников с деятельностью древних художников, творчество которых, связанное с культом Артемиды Эфесской, приносило им немалую прибыль — эпизод, изложенный в книге «Деяния апостолов». 3. В 1894 г. была произведена реформа Академии художеств, в результате которой ряд художников-передвижников стали профессорами — руководителями мастерских в Высшем художественном училище, среди них были Репин, Шишкин, В. Маковский. 4. Воспоминаний о Ге Лесков не написал.

15 Толстой Л. Н., т. 67, с. 189.

1. Мастерская Т. Л. Толстой, где находились картины Ге «Суд Синедриона» и «Распятие» (1894), доставленные в Ясную Поляну в первых числах июня.

16 ГТГ. Отдел рукописей, ф. 1, ед. хр. 1125.

1. Речь идет о посмертной выставке произведений Ге, которая состоялась в Петербурге при XXIII Передвижной выставке 1895 г. 2. Повторение портрета, исполненное в 1878 г. (КМРИ).

17 Там же, ед. хр. 1121.

1. К письму приложен список произведений Н. Н. Ге, передаваемых сыном художника в дар в Городскую галерею им. П. М. и С. М. Третьяковых.

Однако многие из поименованных в списке произведений отсутствуют в каталоге Галереи 1899 г. Ряд из них после раздела наследства отца между братьями перешел в собственность П. Н. Ге (часть из них ныне — КМРИ).

18 Письмо печатается в переводе с итальянского. Опубликовано в кн.: N. G a y. I mie rapporti con Tolstoi e la sua famiglia. Con 64 lettere inedite di Leone Tolstoi. Firenze, 1936, p. 106—107.

1. Запрещенные цензурой картины «Голгофа», «Суд Синедриона» и «Распятие» были помещены Третьяковым в особое помещение, закрытое для публики. После смерти Третьякова (4 декабря 1898 г.) Совет Галереи разрешил выставить для публичного обозрения лишь «Голгофу». В 1899 г. Н. Н. Ге-сын переехал на постоянное жительство за границу и увез с собой оба варианта «Распятия» (1892 и 1894 гг.), рисунки к Евангелию и еще ряд работ отца.

19 ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 254, л. 12—18.

1. В 1903 г. Н. Н. Ге-сын показал сперва в Париже, затем в Женеве вывезенные им из России произведения отца. 2. «В Женеве картина («Распятие» 1894 г., другой вариант картины не выставлялся. — *Н. З.*) произвела гораздо более впечатления, чем в Париже ⟨...⟩ Кроме «Распятия» были выставлены портреты матери со мной на руках (Рим, 1859 г., альбом, л. 9) и мой портрет (альбом, л. 66). Кроме того, я выставил угольные рисунки к Евангелию (лист альбома 75 — верхний рисунок «Иисус с матерью в храме» и все рисунки 76 и 77 листов альбома) ⟨...⟩ 12 иллюстраций к «Чем люди живы» и рисунок к «Кающемуся грешнику» ⟨...⟩ Был на выставке А. А. Герцен ⟨...⟩» (письмо Н. Ге-сына В. Стасову 12 октября 1903 г. Там же, л. 9—10). 3. Н. Ге-сын собирался написать биографию отца, однако это намерение, очевидно, не было им осуществлено. Известно лишь, что он принимал живейшее участие в работе Т. Л. Сухотиной-Толстой над первым изданием ее воспоминаний о Н. Н. Ге, которые были опубликованы в журн. «Вестник Европы» в 1904 г., кн. 11 (см. их переписку в ГМТ). 4. Речь идет об Альбоме художественных произведений Николая Николаевича Ге. М., 1903. 5. «Список», о котором идет речь в письме, был «исправлен» по настоянию цензуры Павлом Александровичем Буланже. В 1904 г. Н. Ге издал расширенный и исправленный текст, который им был вложен в нераспроданные экземпляры «Альбома». 6. Кроме К. Т. Солдатенкова, который дал на издание альбома 5 тысяч рублей, 3 тысячи внес Михаил Львович Толстой и 2 тысячи — Н. Н. Ге, сын художника. 7. Повторение портрета А. И. Герцена сын писателя, А. А. Герцен, «побоялся послать по железной дороге» из Лозанны в Женеву, и он не был показан на выставке (письмо Н. Ге-сына В. Стасову. Там же, л. 11). В настоящее время местонахождение данного повторения портрета неизвестно.

IX

1 Печатается по изд.: «Мастера искусства об искусстве», т. 7. М., 1970, с. 16—17.

1. Дата на копии рукописи (ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 832), проставленная В. В. Стасовым, «апрель 1886 г.», ошибочна. Беседа Ге в Киевской рисовальной школе состоялась в марте 1886 г. (см. примеч. 1 на с. 27 указ. изд.). Киевская рисовальная школа (1876—1901) была основана художником Н. И. Мурашко (1844—1901), который был ее бессменным руководителем. Н. Н. Ге принимал деятельное участие в жизни школы, ряд учеников которой пользовались его советами и постоянно бывали у него на хуторе. См.: [Н. И. Мурашко]. Воспоминания старого учителя. Киев, 1907.

2 Печатается с сокращениями по копии, озаглавленной: «Беседа об искусстве Николая Николаевича Ге в Киевской рисовальной школе, записанная Н. Н. по просьбе учеников». ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 833. Впервые опубликовано с бо́льшими сокращениями в изд. «Мастера искусства об искусстве» (т. 7. М., 1970, с. 18—20).

1. Дата, поставленная на рукописи В. В. Стасовым, вероятно, ошибочна. На втором экземпляре копии той же рукописи (ГМТ) проставлено: «1886 год, апрель. Хутор». 2. По-видимому, Ге ошибся в названии: речь идет о картине Тициана «Убиение св. Иеронима» (1558—1559), находящейся в Лувре. 3. Л. Н. Толстой.

3 «Речь, читанная в собрании товарищей Передвижной выставки 14 февраля 1893 года». Печатается по тексту, опубликованному в журн. «Северный вестник» (1893, № 3, март).

Публикуемой статье предшествовал черновик «Воспоминаний» Ге, над рукописью которых он начал трудиться, видимо, годом ранее. «Ге ⟨...⟩ рассказывал об Академии его времени очень интересно. Мы просили его написать это»,— сообщал В. Д. Поленов жене 15 февраля 1892 г. (Сахарова Е. В. В. Д. Поленов, с. 282). 1. В 1840 г. состоялось «упразднение бывшего при Академии художеств воспитательного училища ⟨...⟩ чтобы желающие обучаться художествам посещали только художественные классы, как вольноприходящие» (см.: Императорская санктпетербургская Академия художеств. Краткий исторический очерк. С.-Петербург, 1914, с. 40). 2. К. П. Брюллов уехал за границу в 1849 г. Ге имеет в виду его неоконченную картину «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» (1839—1843, ГТГ). 3. Ге имеет в виду картину «Последний день Помпеи» (1830—1833, ГРМ). 4. Шебуев Василий Козьмич (1777—1855) — исторический живописец, профессор, ректор Академии художеств. 5. «Товарищ позвал меня после класса посмотреть

неоконченный портрет, доставшийся по смерти Карла Павловича Брюллова брату его Федору. Я побежал смотреть 〈...〉 Прелестная женщина графиня Самойлова в маскараде, в причудливом костюме, отошла в сторону залы, чтобы отдохнуть от маски; красивой обнаженной рукой скинула маску и опустила руку 〈...〉 Эта опущенная рука мне все сказала: она была только проложена в один раз — я все понял сразу: все, все раскрылось 〈...〉 Жду утра, бегу в класс и сразу подмалевываю весь этюд 〈...〉» Из «Воспоминаний» Ге (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 52). Ге имеет в виду «Портрет гр. Ю. П. Самойловой с приемной дочерью Амацилией Паччини» (ок. 1833, ГРМ). 6. Ухтомский Константин Андреевич (1818—1884) — архитектор, хранитель академического музея (1850—1859). 7. Григорович Василий Иванович (1786—1865) — конференц-секретарь Академии художеств (1829—1859), читал курс теории изящных искусств. 8. Клодт Петр Карлович (1805—1867) — скульптор, профессор, заведовал «Литейным домом» при Академии художеств. Автор памятников Николаю I и И. А. Крылову и конных групп на Аничковом мосту в Ленинграде (последние в отливе установлены, в частности, в Неаполе). 9. «Профессор Уткин, поправляя рисунок в классе, любил французским карандашом, не поддающимся подчистке, обозначать резкими чертами кости колена, и тем портил рисунок, который приходилось бросать. Он всегда задавал один только сюжет для сочинения: «Всемирный потоп» 〈...〉Профессор Марков не любил кушаков, бурнусов, которые стали входить в моду при изображении библейских сюжетов, и при этом замечал, что жизненность не нужна, так как историческая живопись скучна, в этом ее достоинство 〈...〉 Бруни был известен бездарными учениками, которых он поощрял, был горд и недоступен, старался всегда говорить так, чтобы его никто не понимал 〈...〉 Другой профессор, Басин, говорил, напротив, так ясно, что все равно, что ничего не говорил. Он произносил фразы вроде: «Надо хорошо рисовать и хорошо писать» 〈...〉 Среди профессоров немногие в самом деле работали для искусства». Из «Воспоминаний» Ге (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 57—58).

Уткин Николай Иванович (1780—1868) — гравер, Марков Алексей Тарасович (1802—1878) — исторический живописец. Бруни Федор Антонович (1799—1875) — исторический живописец, ректор Академии художеств по живописи и ваянию (1855—1871), Басин Петр Васильевич (1793—1877) — исторический живописец (Н. Н. Ге в Академии состоял учеником в его классе). 10. Тон Константин Андреевич (1794—1881) — архитектор, с 1854 г. ректор Академии по архитектуре. 11. Прянишников Федор Иванович (1793—1867) — один из первых собирателей произведений русской живописи, коллекция которого в 1867 г. поступила в картинную галерею Румянцевского музея. Кушелев-Безбородко Николай Александрович, граф (1834—1862), владел картинной галереей русского и европейского искусства, которая была им завещана Академии художеств (передана

в 1863 г.). 12. «Он ввел у нас живой рисунок, т. е. поглощение всех частей общей формой. В этой общей форме могло проявиться живое движение характера фигуры. Этого прежде не было. Он ввел также у нас рельеф, тесно связанный с рисунком. Предметы стали отделяться от фона. Он внес необходимый свет, принадлежащий картине. Это оживило фон и сделало его отсутствующим, как в природе. Изучая непрестанно натуру, он уничтожил единую манеру. Для каждой натуры он вызывал новую, ей подходящую манеру, это дало ценность разнообразию приема. Он потребовал полное изучение всего, что может войти в картину. Художник, вместо отдельных жанров, поставил своей задачей выполнить художественное впечатление всецело, какая бы область жизни ни была им избрана». Из «Воспоминаний» Ге (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 58—59). 13. Максимилиан Лейхтенбергский, президент Академии художеств (1843—1852). 14. Ге имеет в виду картину А. А. Иванова «Явление Христа народу», которую художник весной 1858 г. увез в Россию. «Брат А. А. Иванова» — Сергей Андреевич (1822—1877) — архитектор. Оценка Ге картины А. Иванова соответствует его взглядам на искусство 1890-х гг. 15. Кафе Греко в Риме. 16. Шипов Николай Павлович — «богатый любитель искусств», по словам В. Стасова. 17. Ге имеет в виду кн. Сергея Григорьевича Волконского (1788—1865). 18. Флавицкий Константин Дмитриевич (1830—1866) — в то время пенсионер Академии художеств, автор картины «Княжна Тараканова» (ГТГ). 19. Бронников Федор Андреевич — с 1854 г. пенсионер Академии художеств. 20. Академия возвела Ге за картину «Тайная вечеря» в звание профессора, минуя степень академика. Львов Федор Федорович — конференц-секретарь Академии художеств (1859—1865). 21. В 1859 г. был пересмотрен устав Академии, по которому опять было признано обязательным наряду с прохождением «предметов художественных» проходить и «классы вспомогательных для художников наук», в которые входили общеобразовательные предметы, и для вновь поступающих в Академию полагался экзамен из наук. 22. Князь Г. Г. Гагарин. 23. Ге имеет в виду выход из Академии четырнадцати конкурентов во главе с И. Н. Крамским, организовавших С.-Петербургскую Артель художников. 24. Сухово-Кобылина Софья Васильевна (1825—1867) — пейзажистка, получила в 1854 г. большую золотую медаль за два «Вида Крыма». 25. На большие золотые медали исполнили программы: Г. Г. Мясоедов «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на Литовской границе» (1862) и П. П. Чистяков «Софья Витовтовна, срывающая пояс с Василия Косого на свадьбе Василия Темного» (1861). 26. На Всемирной выставке в Париже 1867 г. были широко представлены жанровые картины, в частности художников, будущих членов Товарищества передвижников, Г. Мясоедова, В. Перова, И. Шишкина, М. П. и М. К. Клодтов и др. 27. Ге имеет в виду выставку его произведений в Академии художеств в марте 1870 г. 28. Имеется в виду выставка

русского искусства в Нижнем Новгороде 1865 г., инициаторами и участниками которой были члены Артели. На этой выставке была показана «Тайная вечеря» Ге. 29. Речь идет об организации Товарищества передвижных художественных выставок, устав которого был утвержден 2 ноября 1870 г., а первая выставка открылась в Петербурге 29 ноября 1871 г. Из числа членов-учредителей, подписавших устав, не выставили своих работ К. Е. и Н. Е. Маковские, В. И. Якоби и А. И. Корзухин; Якоби и Корзухин в 1872 г. были выведены из членов Товарищества.

4 Статья печатается с сокращениями по тексту, опубликованному в журн. «Искусство» (Киев, 1911, № 8—9). Впервые была напечатана в «Сборнике в пользу недостаточных студентов университета св. Владимира» (Спб., 1895).

1. Золотые ворота (1037) — главные ворота древнего Киева в окружающем его земляном вале. 2. Ге был помещен в частный пансион П. И. Гедуэна осенью 1840 г. 3. На месте разрушенной в период монгольского нашествия Десятинной церкви (конец X в.) был построен собор по проекту В. П. Стасова (окончен в 1842 г.); ныне не существует. 4. «Я начал рисовать, не помню когда,— вспоминал Ге,— помню только, что нарисовал на полу мелом лошадей и архимандрита в мантии, что мне ужасно нравилось. Бабушка 〈...〉 стала мне давать листки бумаги» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 17). 5. Ге поступил в Киевскую первую гимназию в 1841 г. и окончил ее в 1847 г. 6. Бендзинский Антон Иванович. 7. Вероятно, книгу А. И. Михайловского-Данилевского «Описание отечественной войны 1812 года». 8. В гимназии одновременно с Ге учился Вильгельм Сигизмундович Краузе, отец которого, Сигизмунд Иванович, преподавал немецкий язык и литературу в Киевском университете св. Владимира. В 1860 (?) г. Ге написал в Италии портрет В. С. Краузе (Башкирский гос. художественный музей им. М. В. Нестерова), а также портрет его брата Р. Краузе. 9. Штейбен Карл (1788—1856) — исторический живописец, баталист. Картина «Битва при Ватерлоо» и др. имели широкое распространение в гравюрах. 10. А. Г. Петров состоял в должности директора Киевской первой гимназии с 1835 по 1844 г. 11. Любимов Александр Петрович, который, будучи инспектором гимназии, одновременно состоял инспектором 1-го Благородного пансиона, в котором жил Ге. 12. Осип Николаевич Ге — старший брат художника. 13. Н. И. Костомаров преподавал в Киевской первой гимназии в 1845—1846 гг. 14. Сагатовский Дионисий Марцельевич — «впоследствии доктор» (примеч. В. Стасова). 15. Н. И. Костомаров в 1847 г. был арестован по делу тайного Кирилло-Мефодиевского общества. Дружба Ге с Костомаровым завязалась с 1870 г. (см. примеч. Ге к очерку «Встречи», с. 231 наст. изд.). 16. Беляев Федор Алексеевич (ок. 1804—1864) — учитель чистописания и рисования Киевской первой гимназии (1836—1864). 17. Личности не

установлены. 18. Бибиков Дмитрий Гаврилович (1792—1870) — киевский военный губернатор, подольский и волынский генерал-губернатор. 19. Аскоченский Виктор Ипатьевич (1813—1879) — поэт; в 1840-х гг. — адъюнкт-профессор Киевской духовной академии, самый яростный и безудержный реакционер в русской журналистике 1860-х гг. 20. Могилянский Матвей Матвеевич — инспектор казенных училищ (1843—1846). Мураит А. Д. — комнатный надзиратель 1-го Благородного пансиона. 21. Крюгер Франц (1797—1857) — немецкий художник, многократно работал при русском дворе, в 1852 г. написал портрет Николая I (Гос. Эрмитаж). 22. В «Воспоминаниях» Ге, приведенных Стасовым в его книге, имеется следующий текст:

«Наконец, гора свалилась; после этого страшного безумного экзамена за шесть лет, конечно мучение, можно жить, думать, познавать, заниматься делом. Желанный 〈...〉 аттестат на право поступления в университет — получен. В 1847 году я сделался студентом Киевского университета по математическому факультету».

«Переменился мой красный воротник на синий. Уроки или классы переименованы в лекции, их не «говорят», а «читают». В гимназии были у меня товарищи, были и друзья среди товарищей, учителей, начальства. В университете товарищей уже более для меня нет, из старых друзей осталось всего несколько, да и те разбились на факультеты — ничего общего у нас нет 〈...〉»

Аналогичное впечатление оставил у Ге и Петербургский университет, куда он перевелся в 1848 г. «Но было в этом огромном, механически составленном обществе,— писал Ге,— особое общество, как государство в государстве,— это большое общество студентов-музыкантов. Они играли все вместе, составляя один общий большой оркестр, они давали концерты; все это группировал вместе большой любитель музыки — инспектор (Ал. Ив. Фицтум — примеч. В. Стасова). Я ходил слушать музыку, но людей не знал и не узнавал...». «〈...〉 Искусство перетянуло, и я поступил в академию» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 38—40).

5 Печатается с сокращениями по тексту, помещенному в журн. «Северный вестник» (1894, № 3, март, отд. 1, с. 233—240).

1. Аксаков Иван Сергеевич (1823—1886) — писатель, публицист и общественный деятель, славянофил. Речь идет о его пьесе «Присутственный день уголовной палаты. Судебные сцены, изложенные отставным надворным советником», которая была напечатана анонимно в «Полярной звезде» (1858, кн. 4). 2. Ге имеет в виду поездку художника А. А. Иванова к А. И. Герцену в Лондон летом 1857 г. 3. И. С. Тургенев был в Риме в 1857 г. С Л. Н. Толстым Ге встретился в Риме в январе 1861 г. 4. Григорович Дмитрий Васильевич (1822—1899); повесть «Деревня» написана в 1846 г. в духе «натуральной школы». 5. Мартынов Дмитрий

Никифорович (1826—1889) — пенсионер Академии художеств, конкурировавший вместе с Ге на большую золотую медаль картиной «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила». 6. Ге имеет в виду эскизы к неосуществленным картинам «Смерть Виргинии», «Разрушение Иерусалимского храма» и др. 7. Речь идет о картине «Тайная вечеря» и поездке в Петербург в 1863 г. 8. Мейзенбуг Мальвида Амалия (1816—1903) — немецкая мемуаристка и переводчица, друг семьи А. И. Герцена, с 1853 г. воспитательница его дочерей Наталии и Ольги. 9. Ге имеет в виду полемику, развернувшуюся в периодической печати по поводу романа «Отцы и дети», который вызвал резкое осуждение со стороны разночинно-демократического читателя 60-х гг. «Я не нашел и следа прежнего. Герцен как бы умалился, Тургенев — в опале за своих «Отцов и детей», новые авторитеты громко заявили свои права руководителей общества...» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 133). 10. Горбунов Иван Федорович (1831—1895) — писатель и актер Александринского театра, известный рассказчик; в его рассказах среди созданных им типов был тип отставного генерала николаевских времен Дитятина. 11. Бакунин Михаил Александрович (1814—1876) — русский революционер, анархист, приехал во Флоренцию в начале 1864 г. Имеются документальные сведения, что Ге исполнил портрет Бакунина, который в 1900-х гг., очевидно, находился в собр. семьи Бакуниных (нынешнее местонахождение неизвестно). В энциклопедическом словаре «Гранат» (т. 4, изд. 7) помещено воспроизведение с портрета М. А. Бакунина, под которым надпись: «С портрета масляными красками с разрешения Н. Н. Ге» (сына). Характеристика образа и манера исполнения портрета, насколько можно судить по воспроизведению, близки к работам Ге середины 1860-х гг. 12. Антонина Ксаверьевна (рожд. Квятковская). 13. Ге имеет в виду главу «М. Бакунин и польское дело» в книге «Былое и думы»; впервые была опубликована посмертно в 1870 г. 14. Ге ошибается: дядя М. А. Бакунина — граф Муравьев-Амурский Николай Николаевич (1809—1881) — генерал-губернатор Восточной Сибири, который помог Бакунину, находящемуся в ссылке в Западной Сибири, перевестись в Иркутск, откуда он в 1861 г. бежал через Японию и Америку в Лондон. 15. Статья «Встречи» была опубликована Ге в «Северном вестнике» с рядом сокращений. В первоначальном тексте статьи, по свидетельству Стасова, был следующий отрывок: «Кто жил сознательно в 50-х годах, тот не мог не испытать истинную радость, читая Искандера «Сорока-воровка», «Письма об изучении природы», «Дилетантизм и буддизм в науке», «Записки доктора Крупова», «Кто виноват? «По поводу одной драмы», наконец, первый том «Полярной звезды». Были и другие писатели, но никто не был нам дорог своею особенностью, как Искандер. И. С. Тургенев, когда я впоследствии (в 1871 г.) просил позволения написать его портрет, согласился, а при этом сказал: «Нам далеко до Герцена», и это не была фраза

для меня; я сам знал, какое значение он имел, и не для меня одного ... Воротившись из России во Флоренцию в 1864 году, я задумал непременно написать портрет А. И. Герцена. Герцен был самым дорогим, любимым моим и жены моей писателем. Я подарил своей жене, еще невесте, его статью «По поводу одной драмы» как самый дорогой подарок. За границей он был более доступен, чем другие современные русские писатели, так как его лондонские издания легко можно было доставать в Италии. Мы ему были обязаны своим развитием. Его идеи, его стремления электризовали и нас. Я мечтал ехать в Лондон, чтобы его видеть, чтобы его узнать, чтобы написать его портрет для себя. С одним из знакомых приятелей мы ему посылали наши приветствия, и он ответил нам, прислав свой большой фотографический портрет работы Левицкого. Но ехать мне к нему было трудно, первое — потому, что могло стоить дорого, а средств у нас не было; второе — я боялся ехать в Лондон, не зная языка; третье, самое важное,— я боялся, что он слишком занят своим делом, окружен многими людьми и не даст мне того, что мне было дороже всего: знакомства интимного, отдельного. Все это вместе заставило меня оставаться в ожидании, в надежде. И вот, наконец, эта надежда исполнилось 〈...〉» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 159—160). «Приятель» — Александр Александрович Бакунин, который ездил в Лондон к Герцену и возвратился обратно во Флоренцию в начале 1862 г. 16. Далее в первоначальном тексте было: «Я онемел от радости, впиваясь в него глазами, и долго не мог освоиться 〈...〉» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 160). 17. Далее в первоначальном тексте было: «〈...〉 Герцен мало-помалу овладел всем нашим обществом во Флоренции; он доминировал над всеми. Речь его была блестяща и увлекательна. Он со всею откровенностью говорил и высказывал свое нерасположение к узкости европейского буржуа ...» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 160—161). 18. Вероятно, речь идет о книге ««Кобзарь» Тараса Шевченко в переводе русских поэтов» под ред. Н. В. Гербеля. 1860 г. 19. Ге ошибочно относит письмо Герцена к периоду своей работы над его портретом. Письмо следует отнести к пребыванию Герцена во Флоренции в ноябре — декабре 1867 г. (см.: Герцен А. И. Собр. соч., т. 29, кн. 1, с. 237). Имеется в виду русское прибавление к «Колоколу». Доманже Иосиф — участник революции 1848 г. во Франции, эмигрант, содержал небольшую частную школу во Флоренции, где учились дети из эмигрантских семейств и сыновья Ге. В 1868 г. Ге написал его портрет (ГТГ). 20. Ге имеет в виду главу из книги «Былое и думы»—«На могиле друга». 21. Имеется в виду Катков Михаил Никифорович (1818—1887) — журналист, публицист и литературный критик; в молодости был близок с В. Г. Белинским, А. И. Герценом и М. А. Бакуниным, с начала 1860-х гг. переходит на сторону крепостнической реакции, органом которой становится редактируемая им газета «Московские ведомости». 22. Имеется в виду свидание

Н. Г. Чернышевского с Герценом в Лондоне летом 1859 г. 23. Об этой встрече Герцена с В. П. Боткиным см. письмо А. И. Герцена к Н. А. Герцен от 2-IX 1865 г. (т. 28, с. 109). 24. Вазари Джорджо (1511—1574) — итальянский архитектор, живописец, историк искусства; автор жизнеописаний итальянских художников. 25. Имеется в виду Уайт Марио — английская и итальянская писательница, сподвижница Гарибальди. 26. Книга «Былое и думы» с автографом Герцена, видимо, не сохранилась. В приведенную Ге надпись вкралась ошибка в дате. В 1869 г. Герцен приехал во Флоренцию 21 октября (2 ноября) в связи с болезнью старшей дочери, в это время Ге находился в России. Скорее всего, дарственную надпись следует датировать 1867 г.

6 Стасов В. Н. Н. Ге, с. 96—98.
1. Речь идет о росписях итальянских художников раннего Возрождения: Мазаччо (1401—1428) в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции и Гирландайо Доменико (1419—1494) в церкви Санта Мария Новелла там же. 2. Здесь и далее Ге пишет о фресках Микеланджело в Сикстинской капелле в Риме и о его статуе Моисея в римском соборе Сан Пьетро ин Винколи. 3. Согласно евангельской легенде, в тот момент, когда Христа схватили стражники, апостол Петр выхватил меч и отрубил ухо одному из них, по имени Малх.

7 Речь Н. Н. Ге на Первом съезде русских художников и любителей художеств 1894 г., созванном по поводу передачи в дар Москве галереи П. и С. Третьяковых. Ге выступил с речью на заседании съезда 30 апреля. Печатается по изд.: Труды первого съезда русских художников и любителей художеств в 1894 г. М., 1900, с. 157—161.
1. Ге имеет в виду картины В. Г. Перова «Суд Пугачева» (1878, ГРМ) и «Никита Пустосвят. Спор о вере» (1880—1881, ГТГ). 2. Флавицкому было отказано в звании академика за написанную им картину «Христианские мученики в Колизее» (1862, ГРМ). Ге имеет в виду его картину «Княжна Тараканова» (1864, ГТГ). 3. Картины «Шутники. Гостиный двор в Москве» (1865, ГТГ) и «Порожняки» (1871; в ГТГ повторение 1872 г.). 4. Коллекция П. и С. Третьяковых была передана городу Москве 15 сентября 1892 г. 5. Ге имеет в виду приобретение «Тайной вечери» для музея Академии художеств. Ге противопоставляет, как ему кажется, широту взгляда Александра II притеснениям и запретам относительно его последних картин со стороны правительства. 6. Речь идет о скульпторе М. М. Антокольском (см. раздел IV, письмо 10 и примеч. к нему). 7. «Что есть истина? Христос и Пилат» (1890). Ге не вполне точно излагает «историю» приобретения П. М. Третьяковым его картины и ее оценку собирателем (см. переписку Л. Н. Толстого и П. М. Третьякова, с. 146—148 наст. изд.).

X

1 Воспоминания, написанные художником Григорием Григорьевичем Мясоедовым, печатаются с сокращениями по тексту, опубликованному в журн. «Артист», 1895, № 45.

1. На Всемирной выставке в Париже 1867 г. 2. Речь идет о польском восстании 1861—1863 гг. 3. Доподлинно известно, что Ге использовал в качестве натурщицы А. П. Ге только при создании образа апостола Иоанна в картине «Тайная вечеря» (см. этюд, воспроизведенный в журн. «Аполлон», 1913, № 10, вкладной лист между с. 8 и 9). 4. Во Флоренции в 1860-х гг. жили дети А. И. Герцена — Наталия, Ольга и Александр (ассистент физиолога доктора М. Шиффа). Долгоруков Петр Владимирович, князь (1816—1868) — публицист, историк, с 1859 г. эмигрант. Губернатис де Анджело, граф — ученый-санскритолог, в 1860-х гг. во Флоренции примыкал к кружку М. А. Бакунина; Мечников Лев Ильич (1838—1888) — русский гарибальдиец, в 1860-х гг. живший во Флоренции; Ушакова — лицо не установленное. 5. Мясоедов имеет в виду этюды «Оливковая роща в Сан-Теренцо» и «Дубовая роща в Сан-Теренцо» (КМРИ), использованные Ге в картине «Христос в Гефсиманском саду». 6. Речь идет о картине «Перевозка мрамора в Карраре» (1868, ГРМ). 7. См. письма: И. Крамского И. Репину 23 февраля 1874 г. и Г. Мясоедова И. Крамскому, апрель 1874 г. (раздел IV, письма 26 и 27 и примеч. к ним), В. В. Стасова Д. В. Стасову 24 марта 1892 г. (раздел VII, письмо 62). 8. См. письмо И. Крамского Ф. Васильеву 30 ноября 1872 г. и «Мнение Н. Ге, К. Гуна и М. К. Клодта 〈...〉 в Совет Академии художеств» 1 мая 1873 г. (см. раздел IV, письма 22 и 24). 9. Речь идет об эскизах росписей в храме Христа Спасителя в Москве (см. письмо Ге в Комиссию по построению храма Христа Спасителя 4 марта 1875 г.: раздел IV, письмо 31). 10. Спенсер Герберт (1820—1903) — английский философ-позитивист. Конт Огюст (1798—1857) — французский математик и философ-позитивист.

2 Печатается с сокращениями по авторизованной машинописной рукописи, находящейся в ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 30. 1. Повторение портрета А. И. Герцена (1867), исполненное в 1878 г. 2. Портрет Н. Н. Ге-сына (1884). Местонахождение неизвестно, был увезен Н. Н. Ге-сыном в Швейцарию. Портрет А. П. Ге с сыновьями (1860—1866). Местонахождение неизвестно, воспроизведен в Альбоме произведений Н. Н. Ге (л. 28). Портрет Н. Н. Ге работы И. Е. Репина (1880, ГТГ). Остальные портреты, о которых упоминает Теплов, находятся в КМРИ.

3 Печатается по рукописи, находящейся в отделе рукописей ГТГ, ф. 30, ед. хр. 41. Текст воспоминаний подвергнут литературной обработке и

печатается с большими сокращениями. 1. Куренной описывает мастерскую Ге до ее перестройки в 1891 г., когда в ней был сделан верхний свет. 2. Имеется в виду картина А. Д. Литовченко «Итальянский посланник Кальвуччи срисовывает любимых соколов царя Алексея Михайловича», экспонировавшаяся на XVII Передвижной выставке 1889 г.

4 Глава из кн.: Сухотина-Толстая Т. Л. Друзья и гости Ясной Поляны («Колос», М., 1923). Печатается с сокращениями. Впервые в более кратком варианте опубликована в журн. «Вестник Европы» (1904, кн. 11). 1. Портрет С. А. Толстой с дочерью (1886). 2. Приведенное в фрагменте письмо Ге к Толстому неизвестно. 3. Речь идет о портрете Марии Львовны Толстой 1891 г. 4. Картины на сюжеты из «Нагорной проповеди», исполненные маслом, не обнаружены. В печатных и в известных ныне неопубликованных материалах сведений об этих работах Ге не имеется. 5. Ге исполнил два портрета Т. Л. Толстой — один портрет углем (1887), второй масляными красками (1890-е гг., Музей-усадьба Л. Н. Толстого в Москве); остальные портреты, о которых упоминает автор, неизвестны. 6. После смерти Н. Н. Ге оставалось на хуторе три альбома с 208 рисунками к «Распятию» (ЦГАЛИ, ф. 731, оп. 1, ед. хр. 29). Часть из них воспроизведена в Альбоме произведений Н. Н. Ге и только пять рисунков ныне известны в оригиналах. 7. В квартире А. Н. и Е. И. Страннолюбских в Петербурге. 8. Телеграмма о смерти Н. Н. Ге была послана из Нежина старшим сыном художника Николаем Николаевичем. 9. Ошибка, следует читать: «старший сын».

5 Печатается по тексту, опубликованному в кн.: Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. М. — Л., 1930, с. 37—33.
1. Толстой смотрел «Распятие» 12, 13 (?) февраля. Картина была выставлена, как вспоминал Н. П. Ульянов (см. с. 296 наст. изд.), в мастерской Саввы Ивановича Мамонтова (1841—1918).

6 Печатается с сокращениями по тексту, опубликованному в журн. «Русский художественный архив», 1894, вып. 4—5.
Юнге Екатерина Федоровна (1843—1913) — художница, дочь художника и скульптора Ф. П. Толстого. 1. Толстые уехали из Флоренции в январе — феврале 1862 г. К этому времени, как следует из воспоминаний Юнге, «Тайная вечеря» была Ге впервые переписана (вторично он переписал ее в 1863 г. См. с. 263, 269 наст. изд.). О первом варианте картины 1861 г. можно судить по зарисовке Юнге, воспроизведенной в изд.: Юнге Е. Ф. Воспоминания (1843—1860). — Историческая библиотека, т. 10. Книгоиздательство «Сфинкс», б. д. В этой публикации Юнге писала: «Как-то раз, до переделки картины, я, придя из мастерской художника, набросала картину по памяти в своем альбомчике и вечером показала набросок ⟨...⟩

Николаю Николаевичу. Он удивился моей памяти 〈...〉 Это единственное существующее напоминание о первой концепции картины» (с. 382). 2. По-видимому, этюд «Голова Иуды» (ГТГ) является этюдом к первоначальному варианту «Тайной вечери». 3. Юнге могла видеть в мастерской Ге на хуторе уменьшенное повторение картины «Екатерина II у гроба имп. Елизаветы» (ныне Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник). «Жены-мироносицы» — картина «Вестники воскресения» (1867). 4. «Распятие», которое описывает Юнге, является одним из уничтоженных вариантов картины, исполненным Ге не ранее конца 1892 г., а возможно, уже в 1893 г. В этот промежуток времени художник многократно менял композицию, отходя от традиционной ее трактовки с изображением трех фигур распятых. 5. В сохранившихся материалах об этом факте не упоминается. Известно, что Л. Н. Толстой видел первый замысел «Распятия», когда он в 1884 г. посетил хутор Ге, и затем уже оконченную картину в 1894 г. в Москве.

7 Печатается с сокращениями по статье: Пять лет работы в вечерних Смоленских классах. — В кн.: Крупская Н. К. Избранные педагогические произведения. М., Гос. учебно-пед. изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957, с. 29, 30.

1. «Распятие» предназначалось к экспонированию на XXII Передвижной выставке 1894 г. 2. Фунтиков — рабочий, ученик вечерней воскресной школы, где преподавала Н. К. Крупская. 3. «Тема «Капиталисты и рабочие» была излюбленной темой Фунтикова 〈...〉 Даже 〈...〉 излагая рассказ «О рыбаке и рыбке» 〈...〉 он ухитрился вклеить сюда рабочего и капиталиста, уподобив рыбака, закидывающего сети, капиталисту, а рыбку — рабочему» (там же, с. 29). 4. Вероятно, Н. К. Крупская видела «Распятие» в 1903 г. на персональной выставке Ге, устроенной его сыном Николаем.

8 Репин И. Е. Далекое близкое. М. — Л., 1964. Впервые опубликовано в изд.: «Ежемесячные литературные приложения к «Ниве», 1894, ноябрь. В статье Репина отразились собственные художественные воззрения мастера 90-х гг. (см. его статьи: «Письма об искусстве» и «Заметки художника»). Это определило известную односторонность и полемическую заостренность, а порой и неточность в истолковании высказываний и творческих принципов Ге.

1. Гебгардт Эдуард (1838—1925) — немецкий живописец дюссельдорфской школы, писал картины на религиозные сюжеты. 2. По словам самого художника, картина была им начата в 1861 г. прямо на большом холсте, без предварительного эскиза (см. с. 49 наст. изд.). В данное время известен лишь один эскиз — набросок пером (1862, Днепропетровский художественный музей). 3. Имеется в виду картина «Мария, сестра

Лазаря, встречает Иисуса, идущего к ним в дом» (1864, ГТГ). 4. Репин приписывает Ге взгляды, которых он не разделял. В своих воспоминаниях, говоря о пребывании в России в 1863 г., художник писал: «Проживя недолго в Петербурге, я остался только зрителем. Пристать к новому движению я не мог, так как оно было для меня во многом непонятно». «Все это — масса разношерстных людей с порывом к новому, чему-то лучшему, но без всяких преданий; где же новое, в чем, кроме голых фраз? Ничего. Политические воззрения для меня, как художника, стали ниже моей задачи ⟨...⟩ а потому услышать что-нибудь новое, ясное, дорогое для меня я не мог ⟨...⟩» «⟨...⟩ Мне еще дорого было остаться с любимыми средними веками ⟨...⟩» (Стасов В. Н. Н. Ге, с. 152—153). 5. Репин ошибается. Ге работал над обеими картинами около четырех лет (см. раздел III, примеч. 1 к письму 15 и к тексту 18). 6. Упоминаемые картины одновременно экспонировались только на Международной художественной выставке в Мюнхене в 1869 г. В залах Академии в 1870 г. выставлялась лишь картина «Христос в Гефсиманском саду». 7. Портрет А. И. Герцена впервые публично экспонировался в 1923 г. на выставке в память 25-летия со дня смерти П. М. Третьякова. 8. Издание «Современника» и «Русского слова» прекратилось на 1866 г., следовательно, Репин вряд ли мог их видеть при посещении «четвергов» Ге в 1870-х гг. 9. Аналогичную композицию можно видеть в эскизе картины, находящемся в ГТГ. 10. Кавелин Константин Дмитриевич (1818—1885) — историк, правовед и публицист. 11. Кондратьев Геннадий Петрович (1834—1905) — артист оперы, режиссер. Ге познакомился с ним во Флоренции, где он послужил художнику моделью при работе над образом Христа в картине «Тайная вечеря» (рисунок, 1863, ГРМ). 12. О судьбе этого замысла см. раздел IV, примеч. 5 к документу 21. 13. По-видимому, речь идет о кн.: Штраус Д. Ф. Жизнь Иисуса. 14. Репин излагает воззрения Ге позднейшего периода — 1880—1890-х гг. В ту пору, о которой идет речь в статье, подобных взглядов Ге не высказывал. 15. Речь идет о поездке И. С. Тургенева совместно с А. А. Ивановым и В. П. Боткиным в 1857 г. в Альбано и Фраскати. См.: Тургенев И. С. Поездка в Альбано и Фраскати (Воспоминания об А. А. Иванове), 1861. 16. Портрет Н. Н. Ге был написан Крамским позднее: в 1879 г.(?), портрет неокончен (КМРИ). 17. Репин имеет в виду картину «Екатерина II у гроба имп. Елизаветы», которая была написана в 1874 г., т. е. годом ранее картины «А. С. Пушкин в селе Михайловском». 18. Речь идет о повторениях портретов Герцена и Костомарова 1878 г. 19. Портрет Н. Н. Ге работы И. Е. Репина (1880) находится в ГТГ, передан в дар сыном художника, Николаем, в 1894 г., после смерти отца. 20. Сковорода Григорий Саввич (1722—1794) — украинский философ, поэт, демократ-просветитель, избравший образ жизни странствующего философа с целью общения с народом. 21. В 1887 г. Ге ездил в Одессу к своей сводной сестре; возможно,

что к этому времени относится его посещение Одесской рисовальной школы. 22. Репин ошибается. Л. Н. Толстой находил «безобразным» и посоветовал переделать Христа в картине «Суд Синедриона» (1892). 23. Репин имеет в виду эскиз картины «Выход Христа с тайной вечери в Гефсиманский сад». По этому эскизу в 1889 г. Ге написал картину (ГРМ). 24. Репин ошибается: председателем общего годичного собрания Товарищества Ге был избран на заседании 6 марта 1891 г.; в 1890 г. он вошел в ревизионную комиссию и в комиссию по устройству XVIII Передвижной выставки. 25. Репин имеет в виду портрет П. А. Костычева (1892, ГРМ).

9 Печатается с сокращениями по тексту, опубликованному в журн. «Северный вестник» (1895, кн. 3, отд. 1, с. 271—278).

10 Печатается с сокращениями по кн.: Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959, с. 100—103.

Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942) — русский и советский художник, начал выставляться на передвижных выставках с 1889 г., с 1896 г. — член Товарищества.

1. Речь идет о картинах Нестерова «Пустынник» (1888—1889, ГТГ) и «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890, ГТГ); последняя экспонировалась на XVIII Передвижной выставке одновременно с картиной Ге «Что есть истина?» 2. Менделеев Дмитрий Иванович (1834—1907) — русский ученый, химик; проявлял большой интерес к искусству и был близок с художниками-передвижниками. Петрушевский Василий Фомич (1829—1891) — ученый, артиллерист и химик. 3. Имеется в виду картина Нестерова «Юность преподобного Сергия» (ГТГ), экспонировавшаяся на XXI Передвижной выставке 1893 г. Картина при прохождении жюри вызвала со стороны Ге крайне резкую оценку, как образец религиозной живописи. 4. Имеется в виду персонаж в картине В. М. Максимова «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875, ГТГ).

11 Печатается с сокращениями по рукописи, находящейся в ЦГАЛИ, ф. 2022, оп. 2, л. 1—90.

Ульянов Николай Павлович (1875—1949) — русский и советский живописец, график и театральный художник. Окончил Московское Училище живописи, ваяния и зодчества (1889—1901), с 1897 г. ученик. В. А. Серова. Публикуемые воспоминания относятся ко времени, когда среди его учителей были художники-передвижники старшего поколения — В. Е. Маковский, И. М. Прянишников, Н. В. Неврев и другие и в Училище преобладала устаревшая система преподавания. В воспоминаниях Ульянова нашло свое отражение критическое отношение передовой художественной молодежи к рутинным тенденциям, имевшим место в

искусстве и художественной педагогике 1890-х гг. 1. Имеются в виду Сулержицкий Леопольд Антонович (1872—1916) и Бакал Ипполит Иванович (1871 — ок. 1900 г.; по прозвищу Бакан) — в 1889—1894 гг. ученики Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. 2. Иначе «Рязанская коммуна»— общежитие дружеского коллектива учеников Московского Училища живописи, получившее название в честь его организатора, уроженца города Рязани (см.: Ульянов Н. П. Встречи. М., 1952, с. 59). 3. Имеется в виду исторический и религиозный живописец Василий Петрович Верещагин. 4. Рукопись воспоминаний Н. Н. Ге «Жизнь художника шестидесятых годов» (см. с. 211—221 наст. изд.). 5. Н. П. Ульянов допускает неточность. По словам Ге, ему помог понять приемы техники живописи неоконченный портрет гр. Ю. П. Самойловой работы К. П. Брюллова (см. с. 366 наст. изд.). 6. В оценке взглядов И. Е. Репина Ге имел в виду его статьи «Письма об искусстве» и «Заметки художника», опубликованные в «Театральной газете» и в газ. «Неделя» в конце 1893 г. В этих статьях Репин выступил против тенденциозности искусства, требуя от него прежде всего художественного совершенства формы, а также против стремления «поучать» искусством и в этой связи резко отозвался об эстетических взглядах Л. Н. Толстого. По-видимому, Ульянов ошибается, отнеся высказывания Ге о Репине к встрече в январе 1893 г., скорее, он мог слышать их во вторую встречу с ним, в начале 1894 г. 7. «Действительно, в ней есть что-то новое, быть может, даже 〈...〉 последнее слово,— писал позднее Н. П. Ульянов. — В самом деле, у кого из русских художников мы видели спектральный анализ, локальный цвет, дополнительную гамму. Черная живопись большинства художников, современников Ге, с ее установившимися традициями не знала и не могла знать того многого, что было открыто пытливому Ге, под старость засевшего за новый букварь искусства» (Ульянов Н. П. Встречи, с. 75). 8. Речь идет о подготовительных работах В. М. Васнецова для росписи Владимирского собора в Киеве, приобретенных П. М. Третьяковым в 1893 г.: «Радость праведных о господе», «Христос вседержитель», «Господь Саваоф», «Страшный суд» и др. 9. Пюви де Шеванн, Пьер (1824—1898) — французский живописец, символист, писал монументально-декоративные картины на мифологические и религиозные сюжеты. 10. Ге подразумевает сборник избранных произведений Ги де Мопассана с предисловием Л. Н. Толстого, издание которого было предпринято «Посредником» в 1893 г. 11. Речь идет о новелле Мопассана «Лунный свет». 12. Субботники — участники вечерних сборищ по субботам в «Рязанской студии». 13. «Собрат по искусству»— имеется в виду И. Е. Репин и его статья «Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству».

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Н. Н. ГЕ

1831	Родился 15 февраля в Воронеже.
1836 (?)	В пятилетнем возрасте переезжает с семьей в Киев, через год — в имение отца в Могилевском уезде Подольской губернии.
1840	Учится и живет в частном пансионе Гедуэна в Киеве.
1841—1847	Учится в Киевской первой гимназии. Слушает курс русской истории у Н. И. Костомарова. Проявляет интерес и способности к искусству.
1847—1848	Учится на математическом отделении философского факультета Киевского университета.
1848—1850	Переезжает в Петербург. Продолжает занятия на том же отделении Петербургского университета. Встречается с П. П. Забелло — студентом Академии художеств и входит в среду ее учеников.
1850	Бросает университет, не закончив курса, и поступает в Академию художеств.
1854	Пишет картину «Суд Соломона».
декабрь	Едет на зимние праздники в имение отца. Пишет его портрет.
1855, сентябрь	Получает малую золотую медаль за картину «Ахиллес оплакивает Патрокла».
октябрь	Смерть отца. Едет с братьями, Осипом и Григорием, в имение отца.
1856, начало марта	Возвращается в Петербург и продолжает занятия в Академии художеств.

октябрь	Завершает картину «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила», за которую 14 марта 1857 года Совет Академии художеств присуждает Ге большую золотую медаль и право шестилетнего пребывания пенсионером Академии в Италии.
28 октября	Венчается с А. П. Забелло в церкви местечка Монастырище на Черниговщине.
1857, 26 апреля	Выезжает за границу, в Италию. По пути в Италию совершает с женой путешествие по Саксонской Швейцарии, заезжает в Мюнхен и Париж. Встречается с И. С. Аксаковым, едущим из Лондона от А. И. Герцена.
август	Приезжает в Рим, где остается жить и работать.
30 сентября	Родился сын Николай.
1857—1858	Работает над сюжетами из истории Древнего Рима — «Смерть Виргинии», «Любовь весталки». Пишет серию эскизов и этюды.
1858, весна	Посещает мастерскую А. А. Иванова в Риме, знакомится с картиной «Явление Христа народу» и серией этюдов к ней.
лето	Пишет пейзажи в Вико, на побережье Неаполитанского залива.
1859	Создает эскиз «Возвращение с погребения Христа». Пишет портреты — А. П. Ге с сыном и др.
лето	Живет во Фраскати; пишет пейзажи.
21 августа	Родился сын Петр.
1860	Переезжает из Рима во Флоренцию.
1861, январь	Встречается с приехавшим в Рим Л. Н. Толстым.
лето	Проводит с семьей в Малороссии; живет у братьев в с. Попелюхи, в Осланове и в усадьбе тестя — Монастырище. В августе возвращается во Флоренцию. Живет на Piazza della Independenza. Приступает к работе над картиной «Тайная вечеря».
1862, лето	Живет в Ливорно, где работает над пейзажем и пишет этюды для фигур апостолов в картине «Тайная вечеря».
1863, август	Заканчивает «Тайную вечерю» и выезжает с картиной в Петербург.
7 сентября	Совет Академии художеств присуждает Ге за картину «Тайная вечеря» звание профессора.

	Показывает «Тайную вечерю» на выставке Академии художеств, открывшийся 13 сентября. Посещает редакцию журнала «Современник»; возобновляет знакомство с М. Е. Салтыковым; встречается с И. Н. Крамским и членами С.-Петербургской Артели художников.
1864	12 февраля Александр II приобретает «Тайную вечерю» для музея Академии художеств.
февраль	Возвращается во Флоренцию. Продолжает работать над евангельскими сюжетами («Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса, идущего к ним в дом»).
1864—1865	Встречается во Флоренции с М. А. Бакуниным и пишет его портрет. Летом пишет пейзажи Сан-Теренцо и Флоренции.
1867,	Пишет во Флоренции портрет А. И. Герцена.
март	Исполняет там же портрет физиолога доктора М. Шиффа. Заканчивает картину «Вестники воскресения» и посылает ее «для публичной выставки» в Петербургской Академии художеств. Экспонирование картины запрещается по соображениям религиозного характера.
апрель—май	Посещает Всемирную выставку в Париже, где экспонируется «Тайная вечеря».
лето	Живет в Сан-Теренцо с Г. Г. Мясоедовым и А. Н. Веселовским. Пишет пейзажи.
1868	Исполняет портрет французского революционера эмигранта И. Доманже.
лето	Живет с Г. Г. Мясоедовым и А. Н. Веселовским в Сан-Теренцо, затем переезжает в Каррару. Пишет пейзажи. Обсуждает с Мясоедовым проект создания свободного, независимого от Академии художеств выставочного объединения художников-реалистов.
1869	Показывает на Международной художественной выставке в Мюнхене картины «Христос в Гефсиманском саду» и «Вестники воскресения».
осень	Уезжает на зиму в Россию.
23 ноября	Подписывает составленное по инициативе Г. Г. Мясоедова письмо московских художников к членам С.-Петербургской Артели художников с приложенным к нему эскизом проекта Устава Товарищества подвижных выставок.

1870, март	Персональная выставка Ге в залах Петербургской Академии художеств. Показывает произведения, исполненные в Италии. Пишет портрет Н. И. Костомарова.
май	Переезжает с семьей в Россию. Поселяется в Петербурге на 7-й линии Васильевского острова. Сближается с кругом передовой русской интеллигенции — писателями, художниками, учеными.
16 декабря	Избирается членом Правления Товарищества передвижных художественных выставок, устав которого был утвержден 2 ноября того же года. Пишет повторение портрета А. И. Герцена (1867).
1871, февраль	Пишет портрет И. С. Тургенева. Исполняет с посмертной маски бюст В. Г. Белинского.
май—июнь	Совершает поездку по волжским городам, начиная с Твери, откуда заезжает в имения Повало-Швейковских и Бакуниных; пишет в Премухине портрет Н. А. Бакунина.
	Показывает на 1-й Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 29 ноября, картину «Петр I допрашивает царевича Алексея», портреты М. Шиффа, Н. И. Костомарова, И. С. Тургенева и другие. П. М. Третьяков приобретает картину «Петр I и царевич Алексей».
1872, 2 января	Избирается в члены Петербургского отделения Правления Товарищества передвижников и кассиром Товарищества.
2 августа	Назначается сверхштатным членом Совета Академии художеств.
октябрь—ноябрь	Участвует в Комиссии по пересмотру устава Академии художеств 1859 года совместно с И. Н. Крамским, П. П. Чистяковым и другими.
26 ноября	Избирается вновь в члены Петербургского отделения Правления Товарищества передвижников и кассиром Товарищества. Показывает на 2-й Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 26 декабря, портреты М. Е. Салтыкова и Н. А. Некрасова.
1873	Показывает на Международной выставке в Лондоне картины «Петр I и царевич Алексей» и «Христос в Гефсиманском саду».
1874	Показывает на 3-й Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 21 января, картину «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы».
1875	Показывает на 4-й Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 27 февраля (1 марта ?), картину «А. С. Пушкин в селе

Михайловском». Приобретает в Борзенском уезде Черниговской губернии хутор и начинает там строительство дома.

1876 Переезжает на постоянное жительство в хутор Ивановский. Начинает заниматься сельским хозяйством. Показывает на 5-й Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 11 марта, портреты В. П. Гаевского и А. А. Потехина.

1878 Участвует в деятельности Черниговского земства. Пишет портрет П. И. Скоропадского, первый из серии заказных портретов окрестных помещиков, последний из которых исполняет в 1885 году. П. М. Третьяков приобретает у Ге портреты А. И. Герцена, Н. И. Костомарова и А. А. Потехина. Исполняет повторения портретов А. И. Герцена (1867) и Н. И. Костомарова (1870). На Всемирной выставке в Париже экспонируется картина «Петр I и царевич Алексей».

1880 Показывает на 8-й Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 6 марта, картину «Милосердие»; совершает поездку в Петербург и Москву.

1882, март Поездка в Москву к Л. Н. Толстому.

1883 Работает над проектом памятника Александру II, который не завершает.

октябрь Женитьба сына художника, Петра, на Е. И. Забелло, будущей «мемуаристке» Ге.

1884, январь Исполняет в Москве портрет Л. Н. Толстого. Портрет экспонируется на XII Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 26 февраля.

Становится последователем религиозно-нравственного учения Л. Н. Толстого. По возвращении на хутор начинает работать над темой «Распятие».

11—14 октября Л. Н. Толстой гостит на хуторе Ге.

Исполняет повторение портрета Л. Н. Толстого (1884).

1885, ноябрь Исполняет рисунок «Тайная вечеря», предназначенный к опубликованию с текстом Толстого в изд-ве «Посредник».

1886, 2 (?) января — 26 февраля Гостит у Толстых в Москве. Пишет портрет С. А. Толстой с дочерью. Делает иллюстрации к рассказу Л. Н. Толстого «Чем люди живы».

	Начинает работать над серией графических эскизов на евангельские сюжеты, которую продолжает в течение этого и последующего года.
март	Проводит беседу об искусстве с учениками Киевской рисовальной школы. Принимает решение отказаться от имущества; начинает заниматься физическим трудом, овладевает специальностью печника.
октябрь	Исполняет картину «Кающийся грешник» на сюжет одноименной легенды Л. Н. Толстого.
	Исполняет повторение портрета Л. Н. Толстого (1884).
1887	П. М. Третьяков приобретает картину «Христос в Гефсиманском саду».
1888, июль	Гостит в Ясной Поляне, где вместе с Л. Н. Толстым участвует в постройке избы яснополянской крестьянки Анисьи Копыловой.
1889, 5, 7 февраля	Присутствует на годичном собрании Товарищества передвижников в Петербурге.
	Показывает на XVII Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 28 февраля, картину «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад».
1890	Показывает на XVIII Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 11 февраля, картину «Что есть истина?» Христос и Пилат». 7 марта, по решению Александра III, картина запрещается и снимается с выставки. По настоянию Л. Н. Толстого П. М. Третьяков приобретает картину «Что есть истина?»
17 сентября	Ге подает заявление в Правление Академии художеств с просьбой «об увольнении со службы» в качестве профессора Академии, которое принимается.
1890, август — апрель **1891**	«Что есть истина?», сопровождаемая Н. Д. Ильиным, экспонируется в Германии (Гамбурге, Берлине, Ганновере) и в США (Балтиморе, Бостоне).
1891, 3, 6 марта	Присутствует на годичном собрании Товарищества передвижников в Петербурге. Совместно с В. Д. Поленовым выступает против консервативной группы членов Товарищества в защиту прав молодых художников — экспонентов передвижных выставок.
	Показывает на XIX Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 9 марта, картину «Совесть (Иуда)», портрет М. Л. Толстой и бюст Л. Н. Толстого.

июль	Перестраивает мастерскую на хуторе — делает верхний свет с целью обратиться к пленэрной живописи.
	Исполняет два повторения портрета Л. Н. Толстого (1884).
август	П. М. Третьяков приобретает портрет Л. Н. Толстого (1884).
4 ноября	Смерть Анны Петровны Ге, жены художника.
1892, 16, 19 февраля	Присутствует на годичном собрании членов Товарищества передвижников в Петербурге.
	Показывает на XX Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 23 февраля, портрет О. П. Костычевой. Картину «Суд Синедриона. «Повинен смерти!» президент Академии художеств вел. кн. Владимир Александрович не допускает на выставку.
11 марта	Проводит беседу об искусстве и идеалах на квартире Корсакова; на беседе присутствует И. Е. Репин.
20 марта	Проводит беседу об искусстве на квартире П. А. и Е. Н. Костычевых; на беседе присутствует В. В. Стасов.
май—сентябрь	Пишет картину «Распятие». Остается неудовлетворен решением темы. На хуторе живет молодой художник С. П. Яремич, будущий биограф Ге.
24 сентября	Закончил автопортрет.
октябрь—ноябрь	Работает над новой, вскоре уничтоженной, композицией «Распятия», где фигуры трех распятых изображены стоящими на земле. Продолжает искать новые решения картины.
1893, 7, 10 февраля	Присутствует в Петербурге на годичном собрании членов Товарищества передвижников.
14 февраля	Читает на собрании передвижников речь «Жизнь художника шестидесятых годов».
	Показывает на XXI Передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 15 февраля, «Автопортрет» и портреты П. А. Костычева и Н. И. Петрункевич.
3 октября	Оканчивает статью «Киевская первая гимназия в сороковых годах».
26 октября	Сообщает Толстому, что сочинил новый вариант темы «Распятие»— картину «Голгофа».
17 ноября	Сообщает Толстому, что вновь вернулся к работе над картиной «Распятие».
1894, 17 января	Окончил картину «Распятие».
4 февраля	Окончил статью «Встречи».
12 февраля	Выставляет «Распятие» в Москве в мастерской С. И. Мамонтова, где картину видит Л. Н. Толстой.

4 марта	По распоряжению Александра III «Распятие» не допускается в Петербурге к экспонированию на XXII Передвижной выставке. Ге показывает «Распятие» в квартире своих петербургских друзей А. Н. и Е. И. Страннолюбских.
30 апреля	Выступает с речью «Об искусстве и любителях» на Первом съезде русских художников и любителей художеств, созванном в Москве по поводу передачи в дар городу коллекций П. М. и С. М. Третьяковых.
1 июня	Скоропостижно умирает на хуторе в двенадцатом часу ночи.
1895	Посмертная выставка произведений Н. Н. Ге при XXIII Передвижной выставке в Петербурге.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

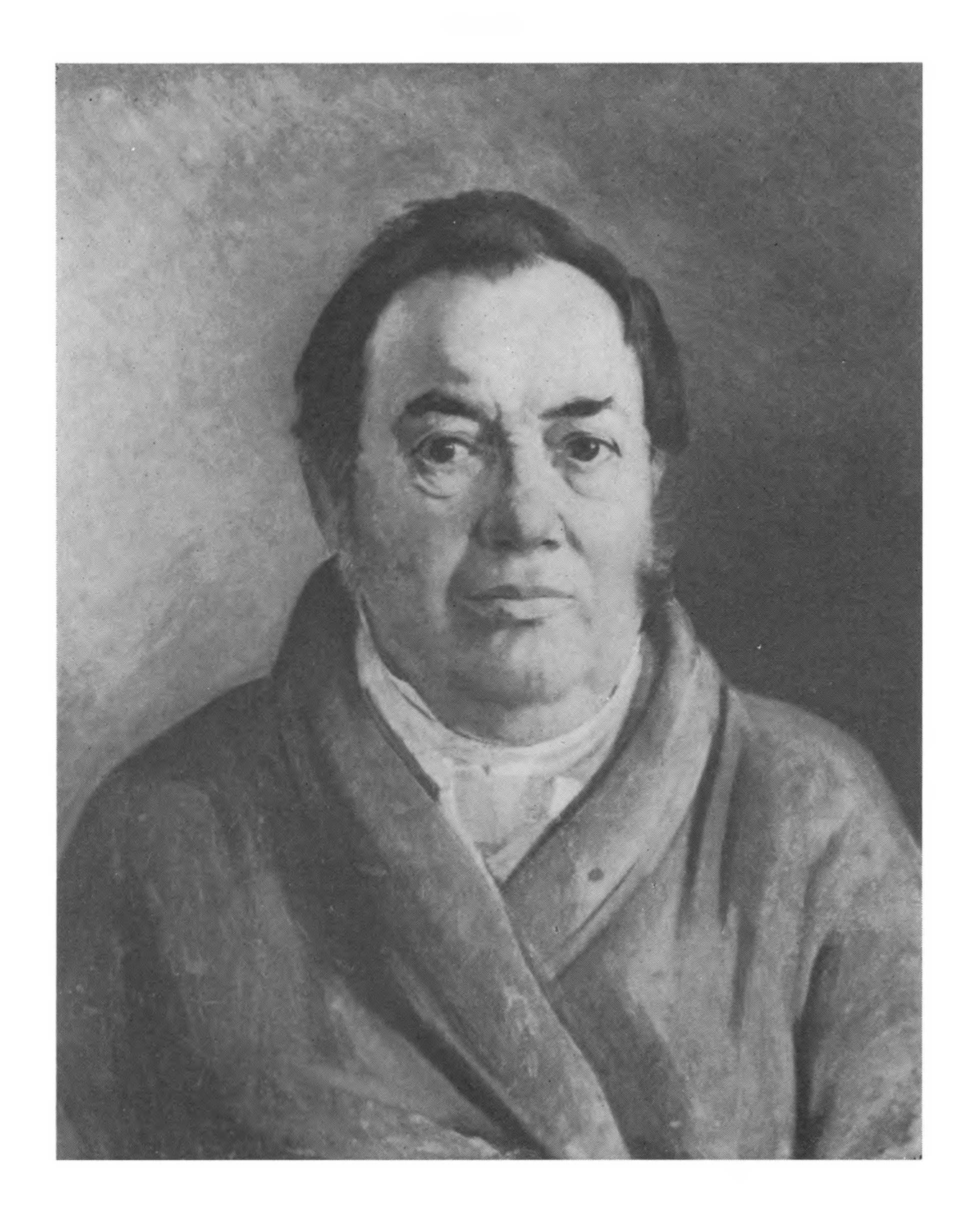
---

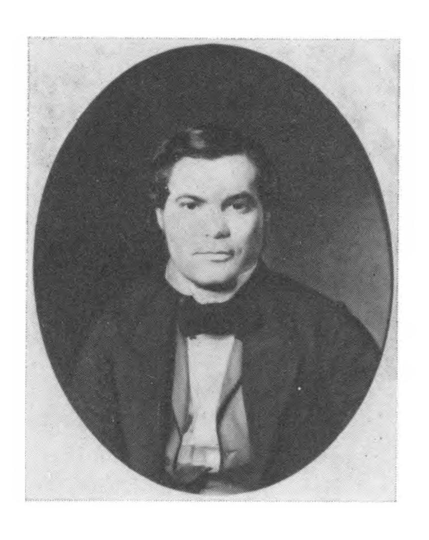
* В подписи под иллюстрацией и в списке название картины приводится по каталогу Гос. Третьяковской галереи.

45. Последняя беседа Христа с учениками. Рисунок углем. 1887. Гос. Третьяковская галерея.
46. «Что есть истина?» Христос и Пилат». 1890. Гос. Третьяковская галерея.
47. Христос и Никодим. Ок. 1889 (?). Гос. Третьяковская галерея.
48. Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад. Эскиз. 1888. Гос. Третьяковская галерея.
49. Портрет Марии Львовны Толстой. 1891. Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная поляна».
50. Портрет Ольги Павловны Костычевой. 1891. Гос. Русский музей.
51. Портрет ученого Павла Андреевича Костычева. 1892. Гос. Русский музей.
52. Портрет Елены Иосифовны Лихачевой. 1893 (?). Гос. Русский музей.
53. Портрет Наталии Ивановны Петрункевич. 1892—1893. Гос. Третьяковская галерея.
54. Христос и разбойник. Подготовительная работа для картины «Распятие» 1894 года. 1893. Киевский музей русского искусства.
55. В Гефсиманском саду. 1892. Уголь. Гос. Третьяковская галерея.
56. Рассвет. Хутор Ивановский. Этюд. 1890-е годы. Гос. Третьяковская галерея.
57. Распятый Христос. 1893 (?). Бумага. Графитный карандаш. Гос. Русский музей.
58. Распятие. 1892. Местонахождение неизвестно. Репродукция из Альбома художественных произведений Н. Н. Ге. М., 1903.
59. Голова Христа. Рисунок, исполненный в связи с работой над картиной «Распятие». Местонахождение неизвестно. Репродукция из журнала «Аполлон», 1913, № 10.
60. Голгофа. Неоконченная картина. 1893. Гос. Третьяковская галерея.
61. Портрет Марии Павловны Свет. 1891. Не окончен. Киевский музей русского искусства.
62. «Суд Синедриона. «Повинен смерти!» 1892. Гос. Третьяковская галерея.
63. Голова разбойника. Рисунок для картины «Распятие» 1894 года. Местонахождение неизвестно. Репродукция из журнала «Аполлон», 1913, № 10.
64. Распятие 1894. Местонахождение неизвестно. Репродукция из Альбома художественных произведений Н. Н. Ге. М., 1903.

Иллюстрации

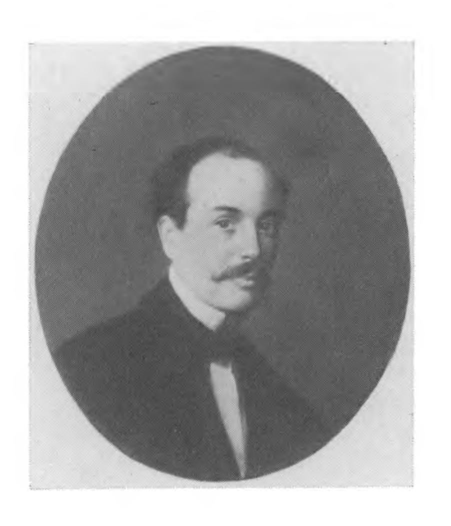
1. Портрет Николая Осиповича Ге, отца художника. 1854





2. Портрет Якова Петровича Меркулова. 1855

3. Ахиллес оплакивает тело Патрокла. 1855



4. Портрет Григория Николаевича Ге. 1856

5. Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила. Эскиз. 1856


1857. Римъ
Н. Ге.



6. Молодая итальянка в народном костюме. Этюд для неосуществленной картины «Смерть Виргинии». 1857

7. Портрет Анны Петровны Ге, жены художника. 1858

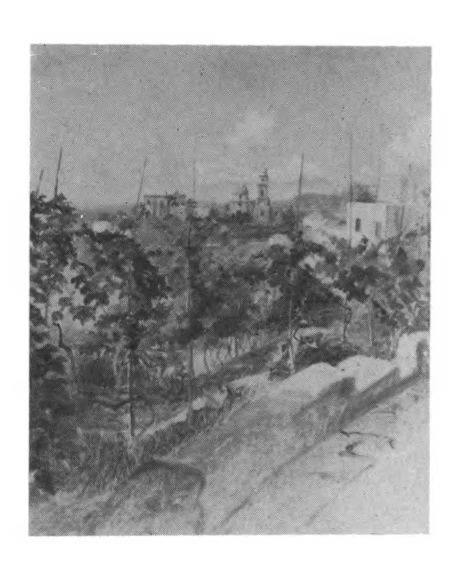
8. Смерть Виргинии. Эскиз. 1858

9. Возвращение с погребения Христа. Эскиз неосуществленной картины. 1859



10. Виноградники в Вико. Этюд. 1858.

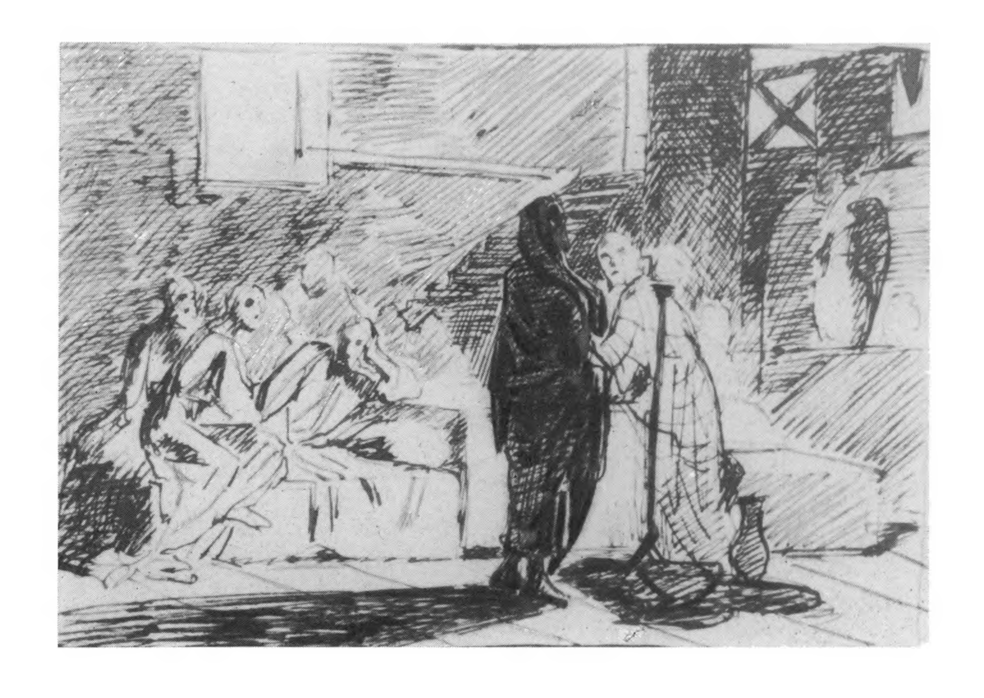
11. Дворик в окрестностях Неаполя. Этюд. 1858



12. Залив в Вико близ Неаполя. Этюд. 1858

13. Облака. Фраскати. Этюд. 1859

14. Тайная вечеря. Эскиз. Тушь, перо. 1862

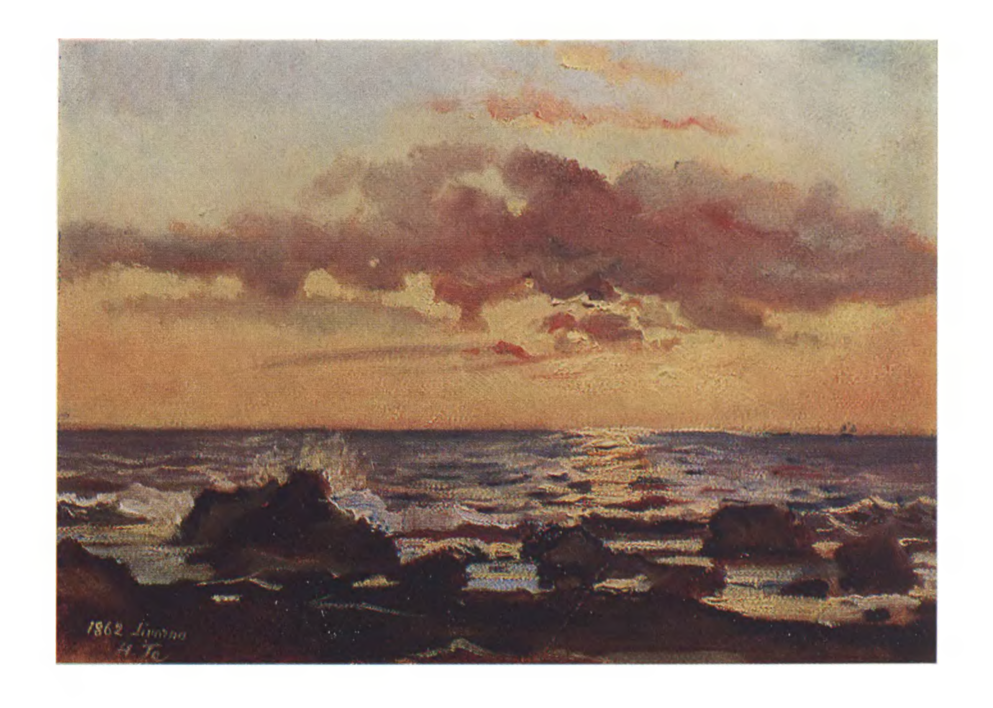




15. Голова апостола Иоанна. Этюд для картины «Тайная вечеря»

16. Тайная вечеря. 1863

17. Закат на море в Ливорно. Этюд.
1862



18. Голова апостола Иоанна. 1862.
Этюд для картины «Тайная вечеря»



19. Флоренция. 1864

20. Вестники воскресения. 1867

21. Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса, идущего к ним в дом. 1864



22. Портрет Иосифа Доманже. 1868



23. Портрет неизвестной в синей блузе. 1868



24. Христос перед Анной. Эскиз неосуществленной картины. 1868

25. Портрет Александра Ивановича Герцена. 1867



26. Портрет Александры Николаевны Забелло. 1862—1863 (?)



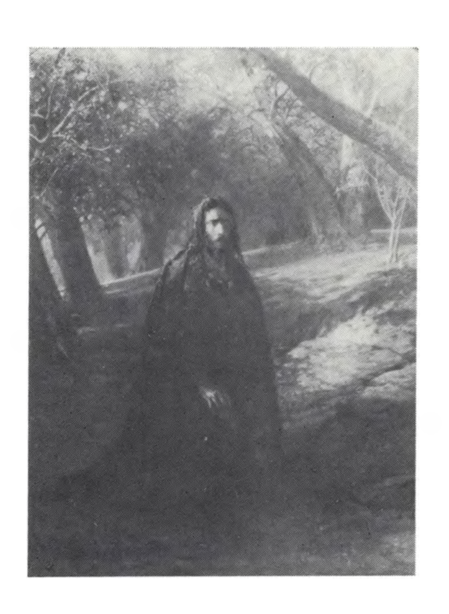
27. Портрет доктора Морица Шиффа. 1867



28. В горах Каррары. Этюд. 1868



29. В Гефсиманском саду. 1869



30. Мраморная пильня в Карраре. 1868

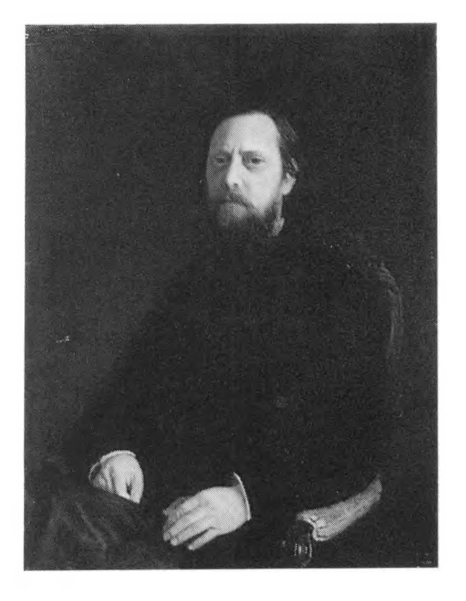
31. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871

32. Портрет гр. Михаила Христофоровича Рейтерна. 1873

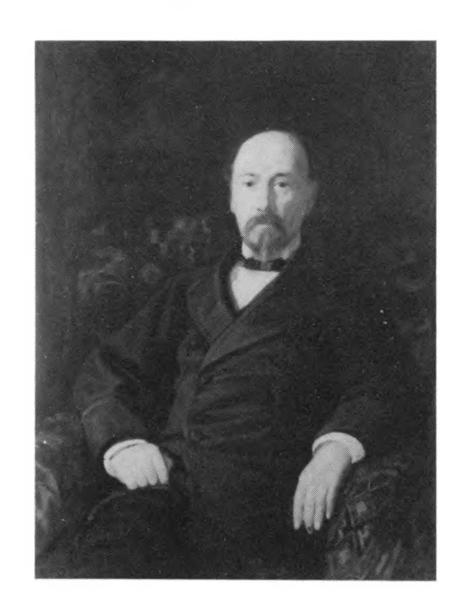


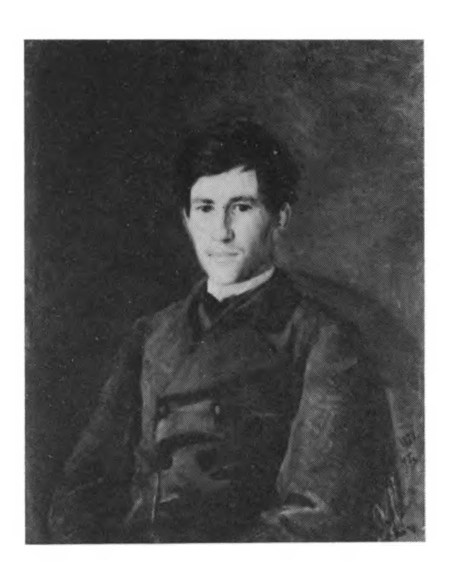
33. Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы. Эскиз. 1873

34. Портрет писателя Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина. 1872



35. Портрет поэта Николая Алексеевича Некрасова. 1872

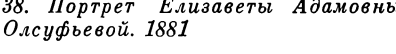
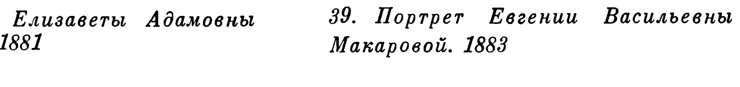




36. Портрет Петра Николаевича Ге, сына художника. 1877

37. Портрет Марии Павловны Габаевой. 1886



38. Портрет Елизаветы Адамовны Олсуфьевой. 1881

39. Портрет Евгении Васильевны Макаровой. 1883





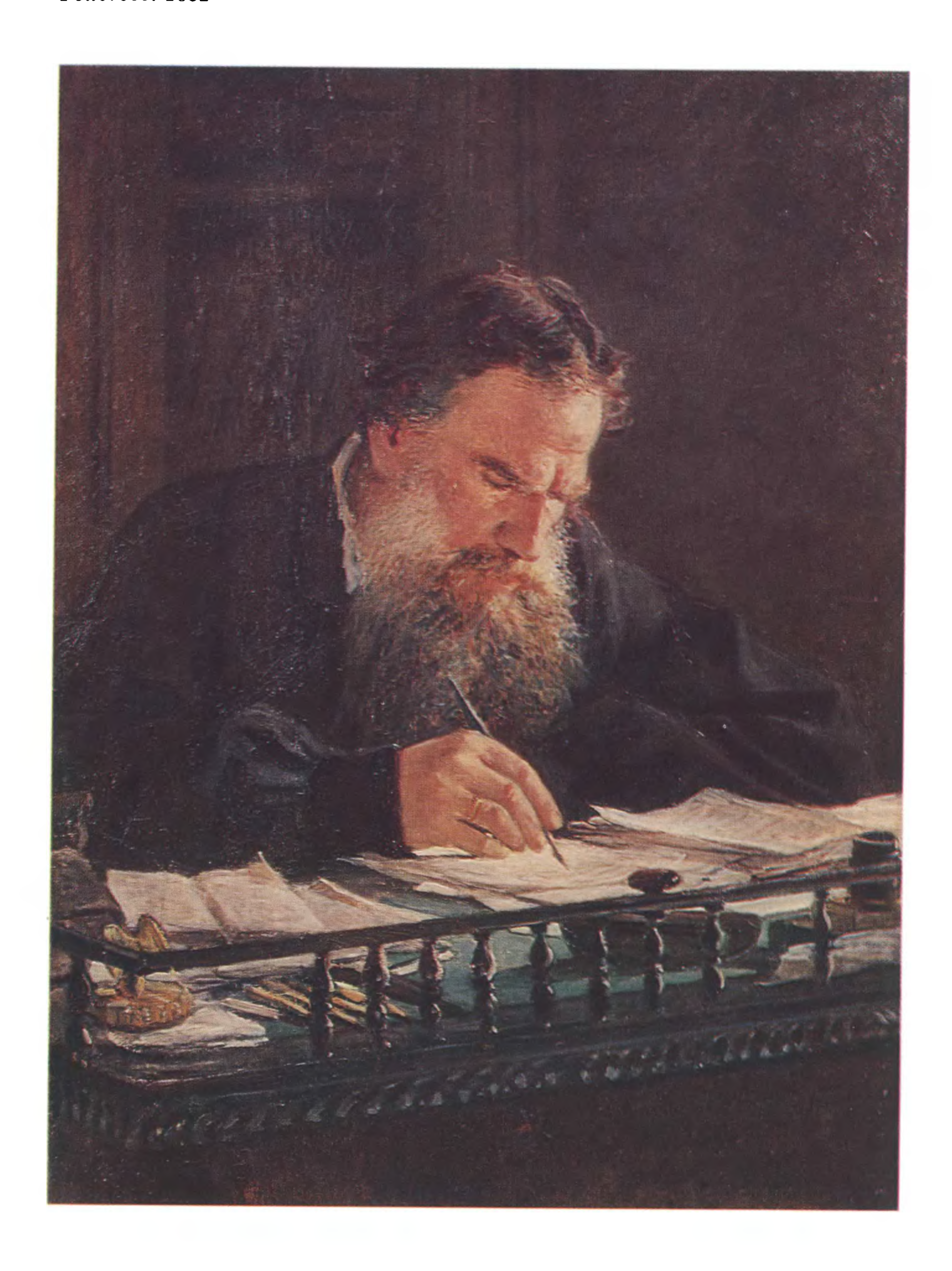


40. Портрет Екатерины Ивановны Забелло. Этюд. 1879 (?)

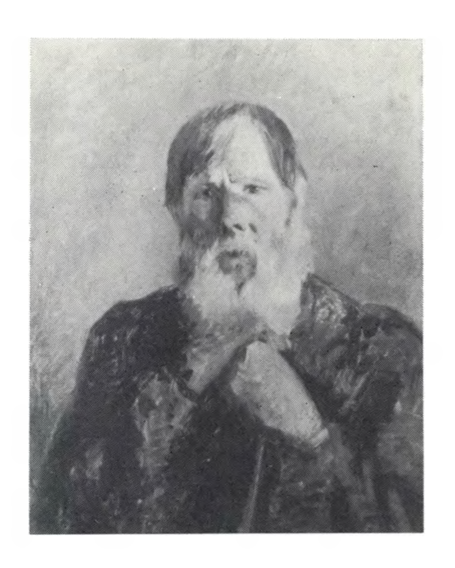


41. Портрет Татьяны Львовны Толстой. 1887. Рисунок углем

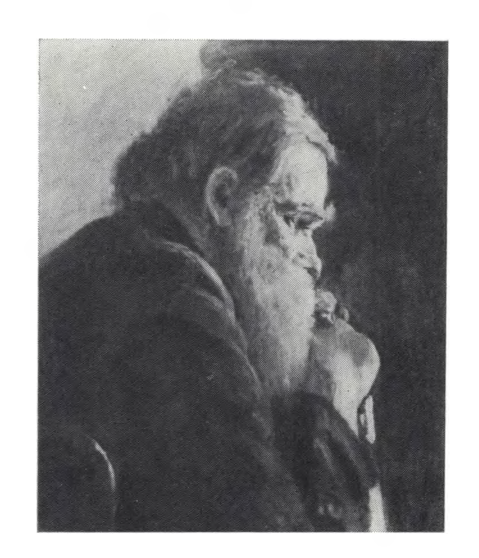
42. Портрет Льва Николаевича Толстого. 1884



43. Старик крестьянин. 1880-е годы



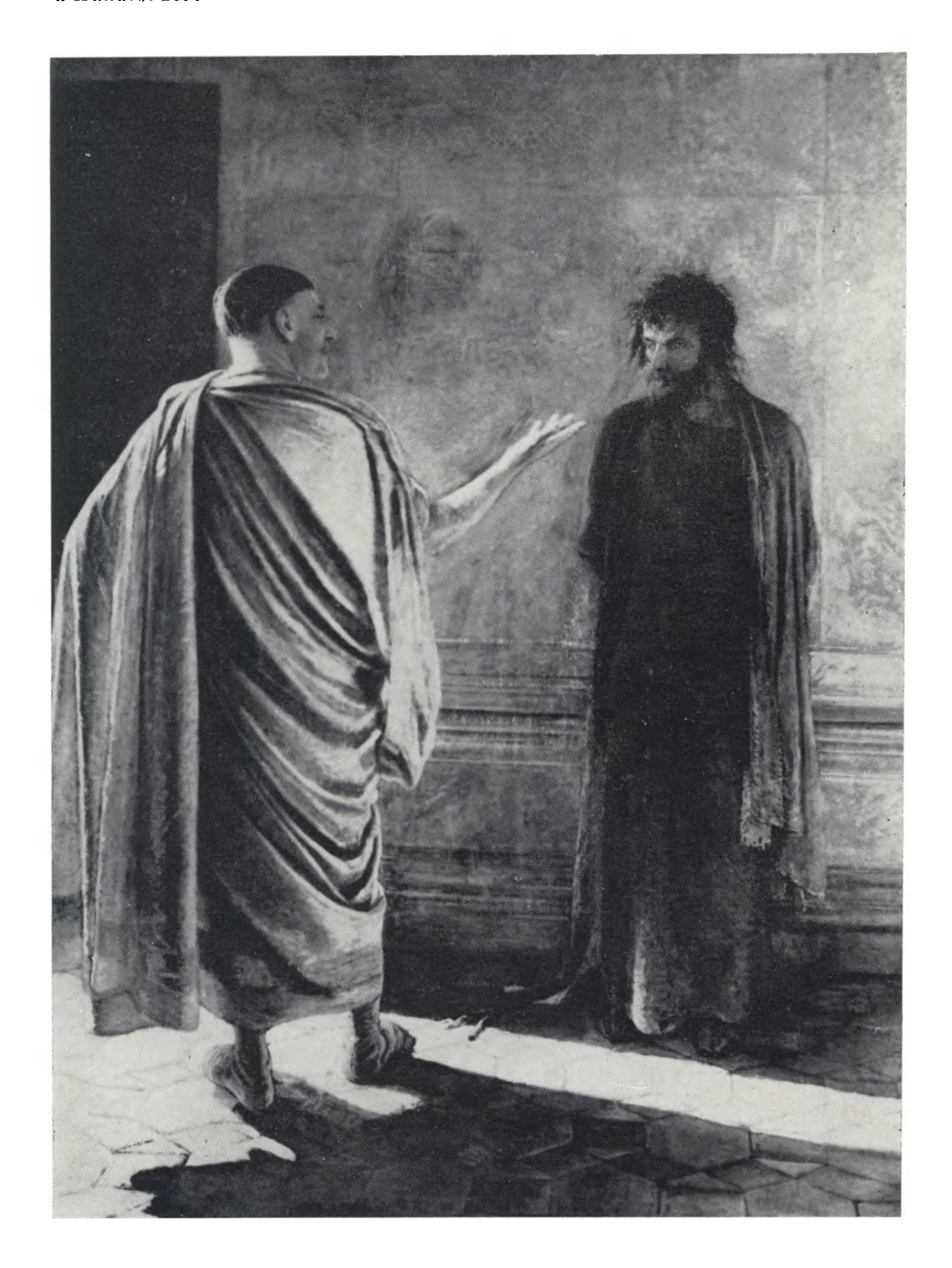
44. Старик крестьянин с посохом. 1890-е годы



45. Последняя беседа Христа с учениками. Рисунок углем. 1887



46. «Что есть истина?» Христос и Пилат». 1890



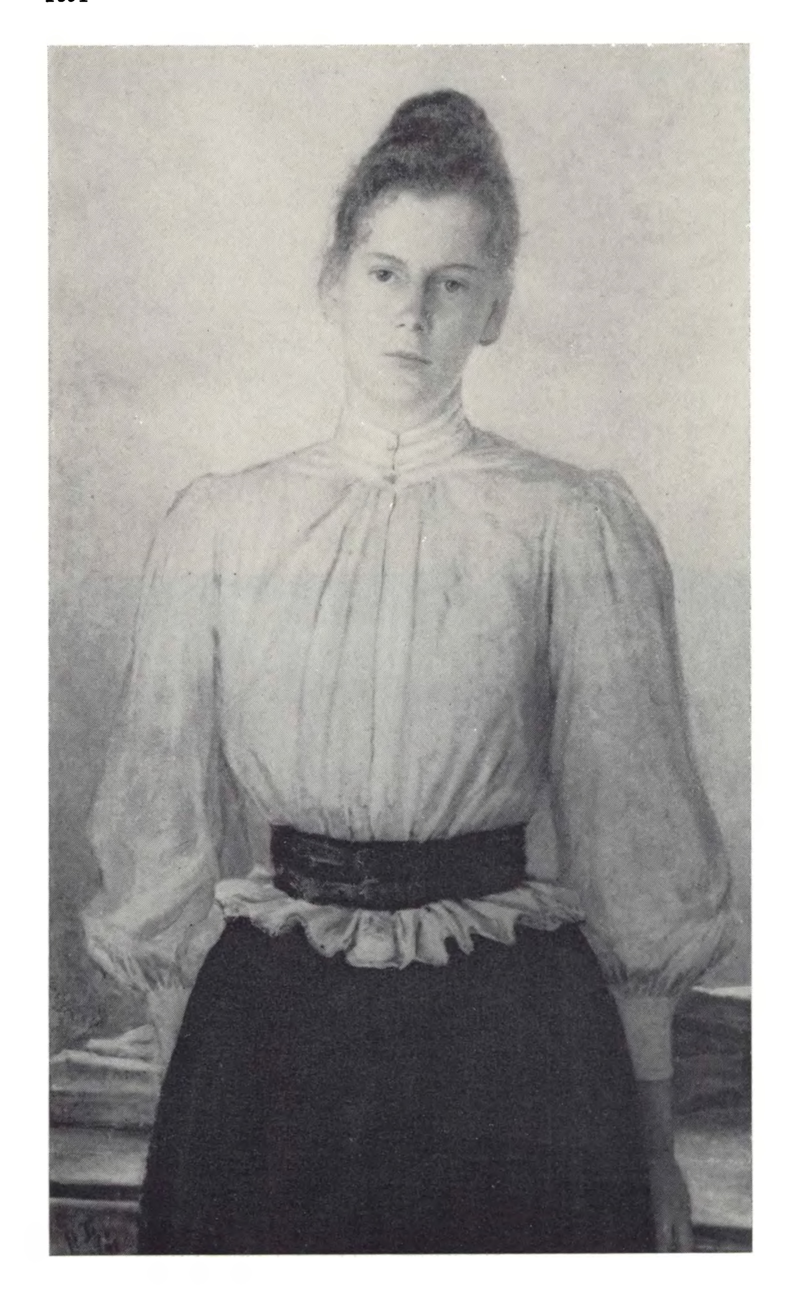
47. Христос и Никодим. Ок. 1889



48. Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад. Эскиз. 1888



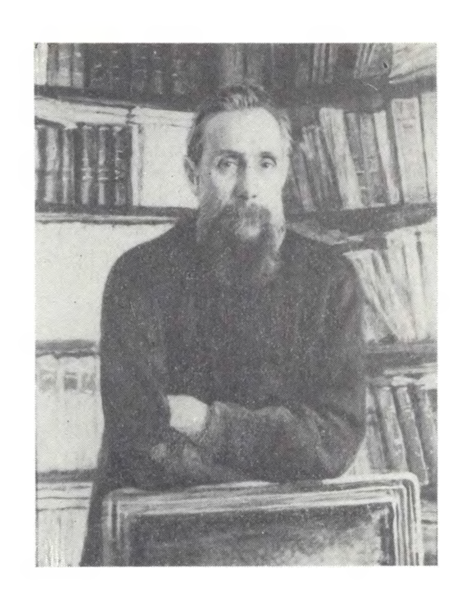
49. Портрет Марии Львовны Толстой.
1891



50. Портрет Ольги Павловны Костычевой. 1891



51. Портрет Павла Андреевича Костычева. 1892



52. Портрет Елены Иосифовны Лихачевой. 1893 (?)

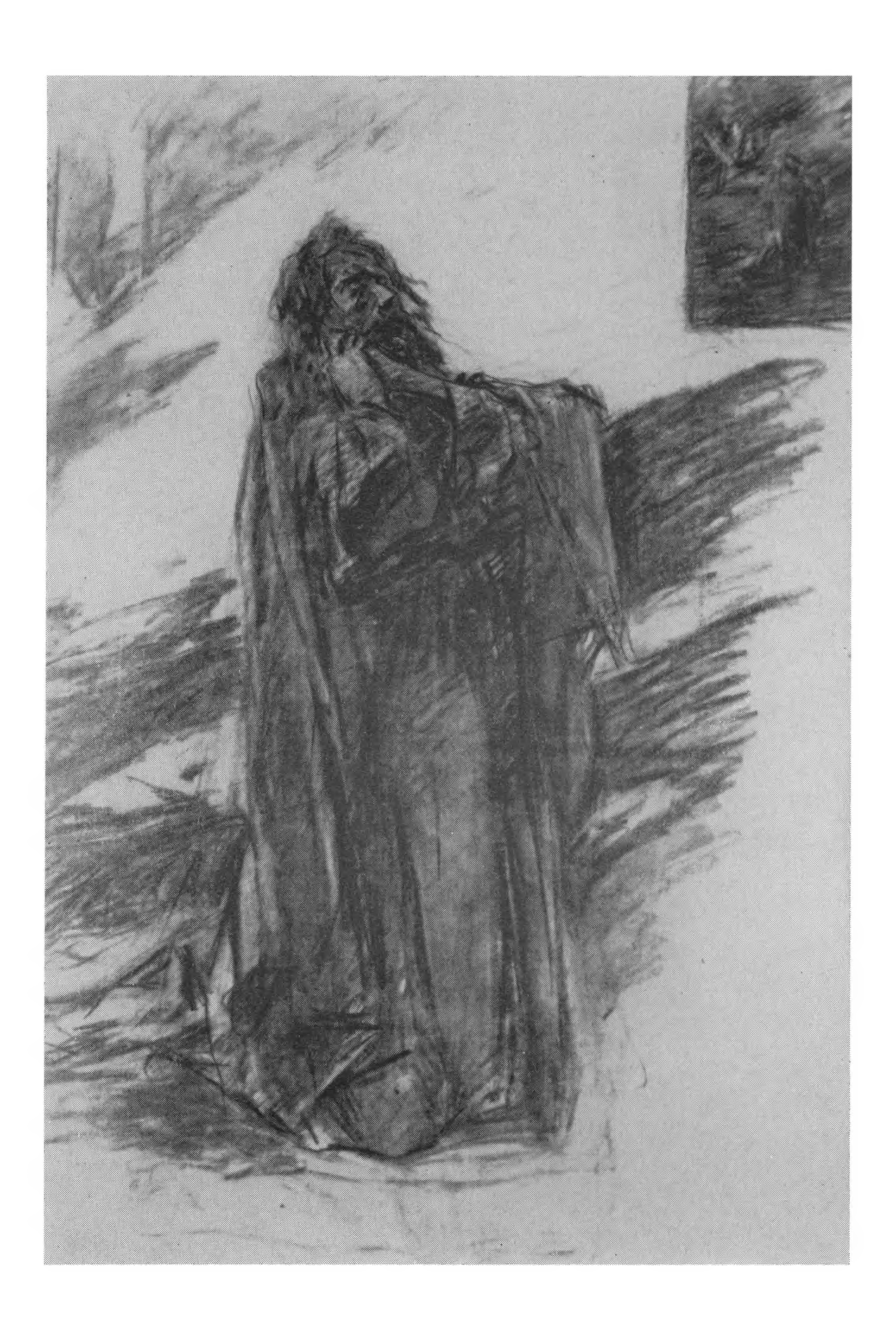


53. Портрет Наталии Ивановны Петрункевич. 1892—1893

54. Христос и разбойник. Подготовительная работа для картины «Распятие» 1894 года. 1893 →

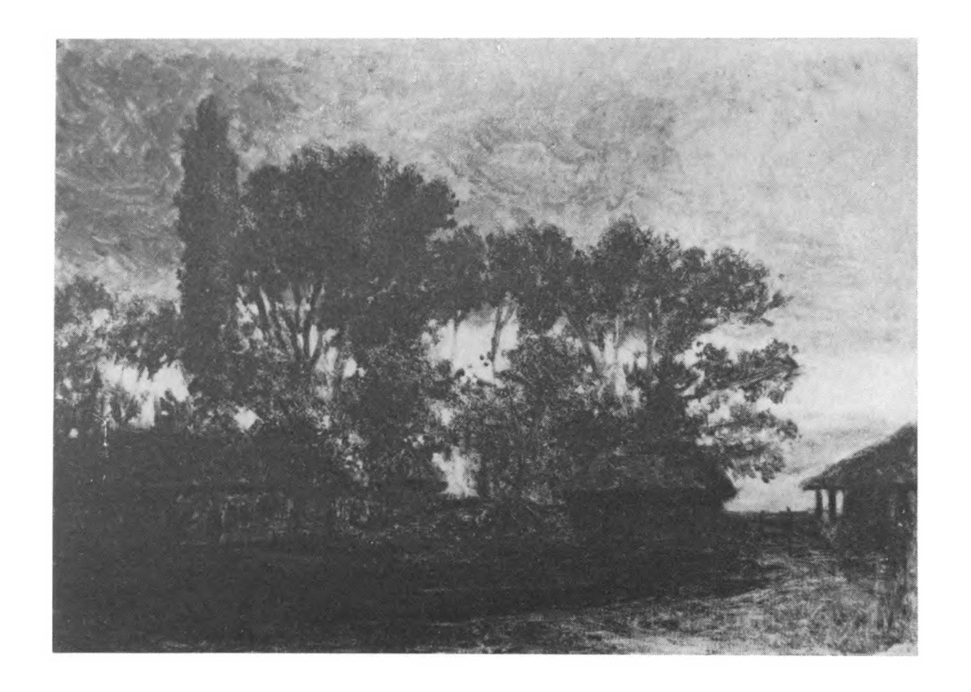




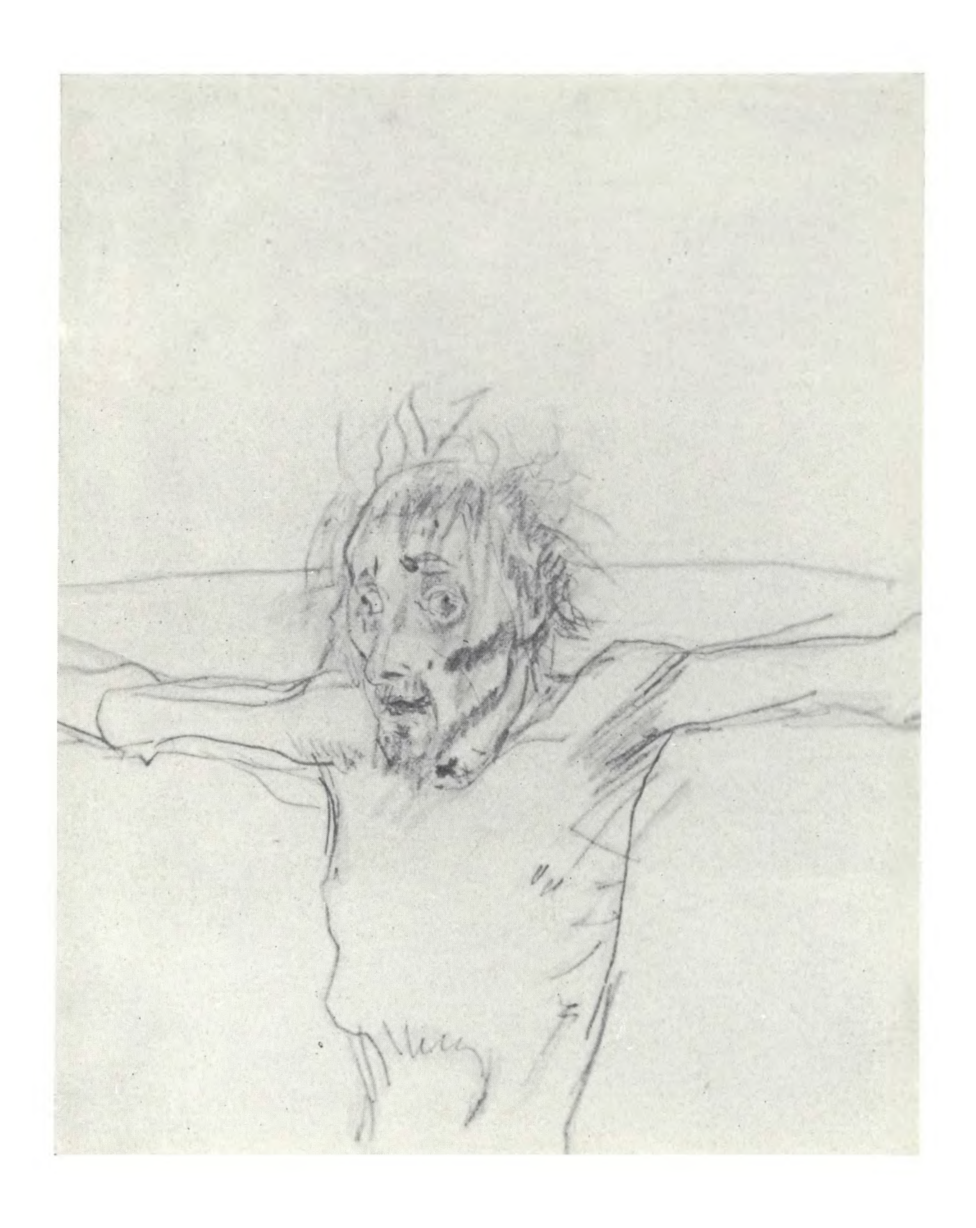


55. В Гефсиманском саду. 1892
Уголь

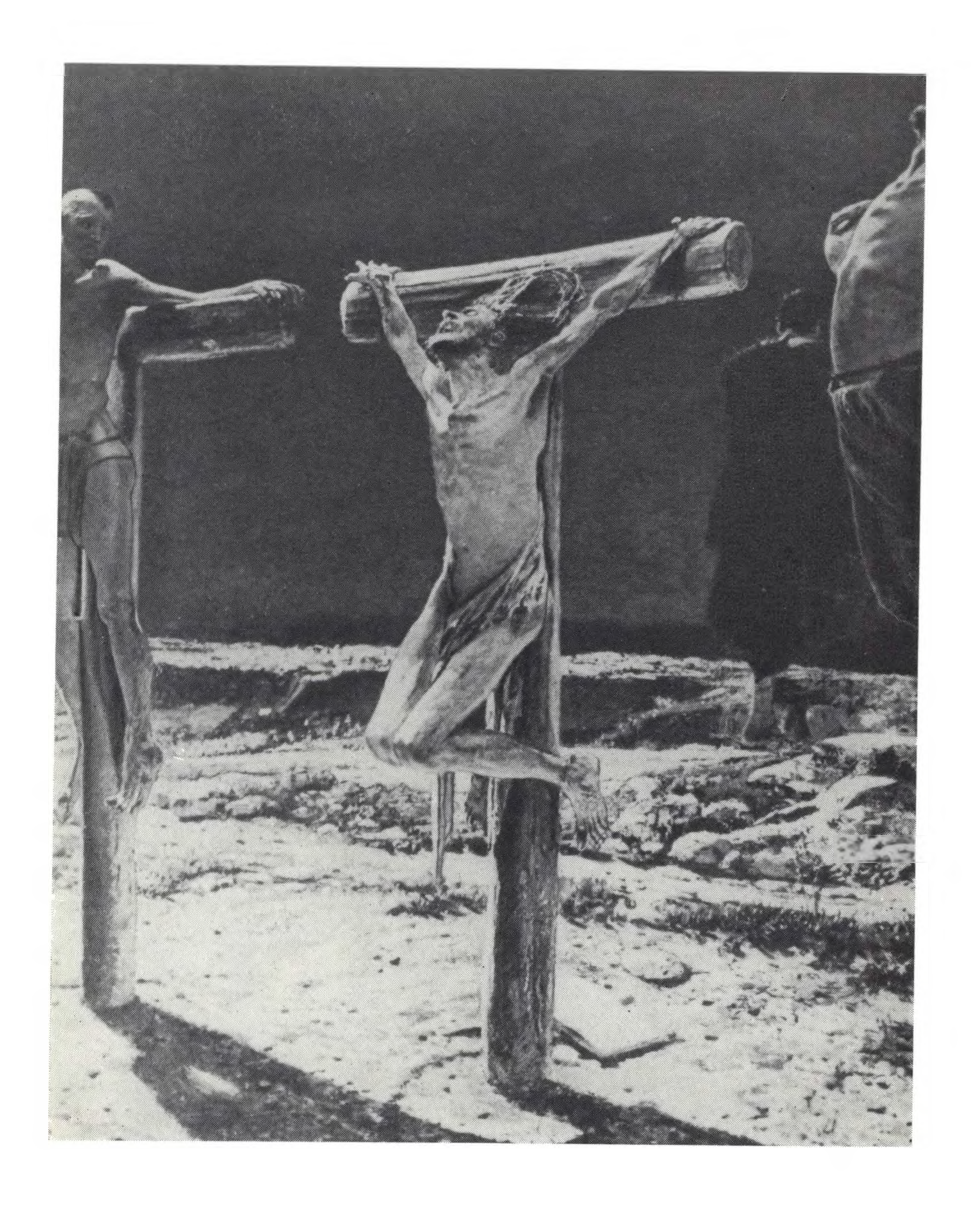
56. Рассвет. Хутор Ивановский. Этюд. 1890-е годы



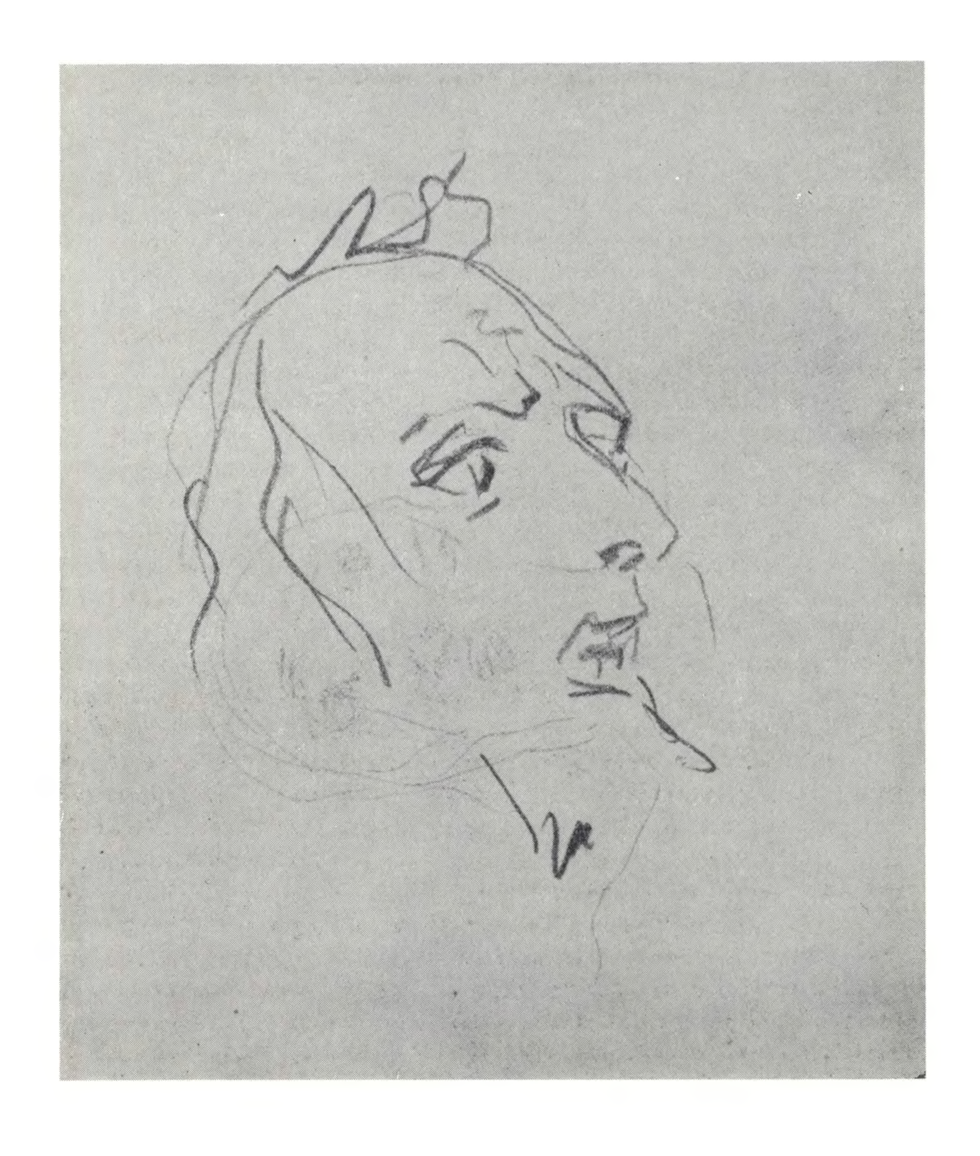
57. Распятый Христос. 1893 (?).
Бумага. Графитный карандаш



58. Распятие. 1892



59. Голова Христа. Рисунок, исполненный в связи с работой над картиной «Распятие»



60. Голгофа. Неоконченная картина.
1893



61. Портрет Марии Павловны Свет. 1891. Не окончен

62. Суд Синедриона. «Повинен смерти!» 1892



63. Голова разбойника. Рисунок для картины «Распятие» 1894 года

64. Распятие. 1894



СОДЕРЖАНИЕ

НИКОЛАЙ
НИКОЛАЕВИЧ
ГЕ

Составитель
ЗОГРАФ
НАТАЛЬЯ
ЮРЬЕВНА

Редактор
ЦАГАРЕЛЛИ И. Я.

Младший редактор
ЗАХАРОВА В. Б.

Оформление художника
ВЕРХОВСКОГО С. С.

Художественный редактор
ИВАНОВА Л. А.

Технический редактор
БОГДАНОВА В. Ф.

Корректоры
МЕДВЕДОВСКАЯ Т. М.
РАЗИНКИНА И. В.

Сдано в набор 16.9.77. Подписано к печати 13.6.78. А 07776. Формат издания 60×84¹/₁₆. Бумага тип. № 1 и мелованная. Гарнитура обыкновенная. Высокая печать. Усл. л. 26,156. Уч.-изд. л. 28,313. Изд. № 1086. Тираж 50 000 экз. Зак. 1486. Цена 2 р. 50 к. Издательство «Искусство», 103009, Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Гатчинская ул., 26.



2 р. 50 к.